

6
247
1978
Декоративное
искусство СССР

Страна, в которой учили бы рисовать так же, как читать и писать, превзошла бы вскоре все остальные страны во всех искусствах, науках и мастерствах.

Д. ДИДРО

Надо помочь ребенку через искусство глубже осознавать свои мысли и чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать; надо помочь ребенку это познание самого себя сделать средством познания других.

Н. К. КРУПСКАЯ



На 1-й и 2-й стр. обложки и 1—5-й стр. представлены учащиеся и работы юных художников детского сада № 574 г. Москвы, ДХШ № 1 г. Ленинграда, ДХШ г. Жданова, Университета культуры для школьников при Центральном Доме архитектора, студии под руководством А. Борщаговской, Б. Левиковой, С. Чубаровой, Г. Рождественской, Е. Дергилевой.

В детстве рисуют все









С первых дней существования первого в мире социалистического государства образование и воспитание подрастающего поколения было одной из важнейших государственных задач.
Международный день защиты детей превратился в нашей стране в праздничный смотр громадных свершений, в торжество государственной политики по воспитанию нового человека. Дворцы пионеров, детские театры, железные дороги, мореходства, спортивные школы, Международный детский фестиваль — все это впервые в мире было организовано для детей в нашей стране.
В последние годы в работе с детьми все больше внимания уделяется детскому творчеству. Существуют и постоянно возникают новые художественные студии при Дворцах и Домах пионеров, кружки при жилищных конторах, детские объединения при народных промыслах, группы учеников вокруг народных мастеров, школы лепки, архитектурные школы...
Только в Российской Федерации сейчас насчитывается 600 детских художественных школ.
Увеличилось количество детских выставок, их участников, возрос художественный уровень детского творчества. Эти выставки привлекают интерес самой широкой общественности и посещаются наравне с выставками профессиональных художников. Жанровое, стилевое, тематическое, колористическое богатство, которое так радует на детских выставках, обнаруживает не только и даже не столько разнообразие детского почерка. За разнообразием детских рисунков четко прослеживается различие методик работы с детьми.
Характерно, что в последние годы занятия детей изобразительным творчеством не сводятся к профессиональной ориентации, имеют своей целью не воспитание художника, а приобрели гораздо более широкие общеобразовательные задачи. Сознательное привлечение художника к воспитанию детей вызвало бурное обсуждение педагогических возможностей такой работы с детьми, ее методов и целей.
С одной стороны, гармоничный мир ребенка: наивное мышление, наивные средства выражения, подлинная художественность детского творчества — побуждают художника-педагога культивировать наивность детского почерка.
С другой стороны, наблюдается как бы обратное явление, когда художник прививает ребенку навыки профессиональной культуры, упуская из вида, что конечная цель шире — развитие творческого мышления. Крайности педагогических систем выявили потребность такой педагогической методики, которая бы органично включала богатый и разнообразный опыт работы с детьми.
Привлечение художника — результат поисков новых форм, новых приемов контакта с детьми. Этот опыт еще недостаточно распространен, не до конца методически понят, но успех выставок говорит о том, что занятия с художником — интересный путь развития личности ребенка.
Опыт выставок убеждает, что в вопросе руководства детским художественным творчеством еще много нерешенных проблем, существуют свои объективные трудности, нет единой разработанной методики.
Редакция обратилась к нескольким педагогам-художникам, работающим разными методами, людям разного возраста, живущих в разных концах страны, с просьбой рассказать о своей практике работы с детьми.








Художественная школа города Орджоникидзе

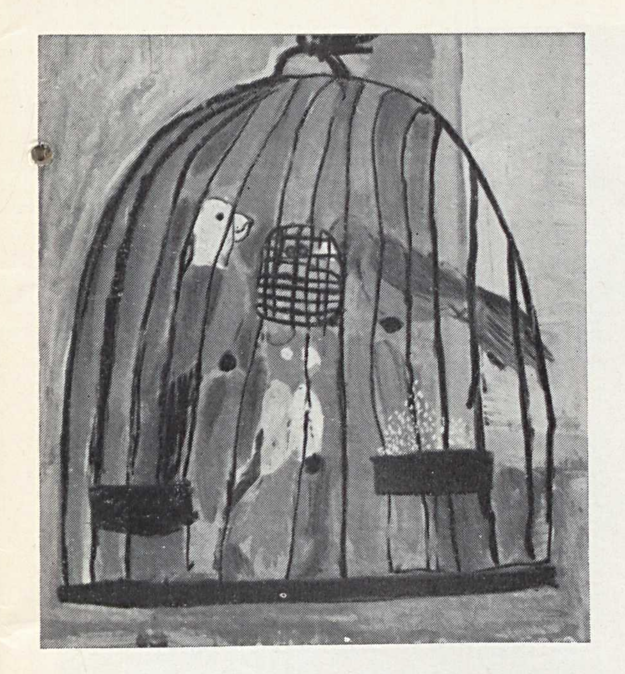
Педагоги детской художественной школы г. Орджоникидзе считают, что в творческой работе с детьми, в постановке перед ними конкретных задач следует идти не только и не столько от уже апробированных и хорошо зарекомендовавших себя педагогических идей и методов, но прежде всего от самого ребенка — его возможностей и способностей.
Директор школы Н. В. Жуков рассказывает:
— У нас есть группа малышей пяти с половиной — шести лет. Занимаюсь с ними как-то. Договорились, что будем рисовать портреты своих друзей. Можно рисовать друг друга. Можно портрет своего друга по памяти. Рисуют на больших листах красками. Вижу: один малыш старательно рисует какие-то разноцветные кружочки. Розовые, желтые, голубые. Долго наблюдал за ним. У многих уже почти закончены портреты, а у него на листе все больше и больше кружочков этих появляется. Подхожу к нему: «Что ты рисуешь? Мы ведь договорились рисовать портреты друзей». Он мне в ответ: «А я рисую Витьку».— «А где же Витька?»— «А я пока его веспушки рисую».— «Так, может, ты сперва Витьку нарисуешь, а уж потом веснушки?» — «Нет. Если я нарисую человека, он не похож на Витьку будет...»
Заставить рисовать ребенка то общее, что видим мы, взрослые, легко. Но он никогда уже не придет тогда к своему собственному образу, а значит, и не придет к истинному творчеству. Ребенок научится механически выполнять то, что требует от него учитель. И вот это подавление в ребенке стремления к творчеству очень опасно. Дело даже не в том, что мы, быть может, загубим в ребенке художника, хотя это тоже страшно. Но мы обязательно загубим в ребенке творческое начало, потому что научим его пассивно мыслить. Человек с таким «механическим» мышлением — это человек, которому уже сегодня, сейчас тяжело, а завтра или через десять лет, когда он выйдет в самостоятельную жизнь и должен будет принимать самостоятельные решения, очевидно, станет еще труднее. Развитие нашего общества, науки, техники, культуры требует человека творческого.
Педагоги детской художественной школы из Орджоникидзе ставят перед собой цель — растить этого нового человека средствами искусства. Потому не столько результатам, сколько самому процессу творчества в этой школе придают особое значение.

Ю. Максимов

Маленькие архитекторы

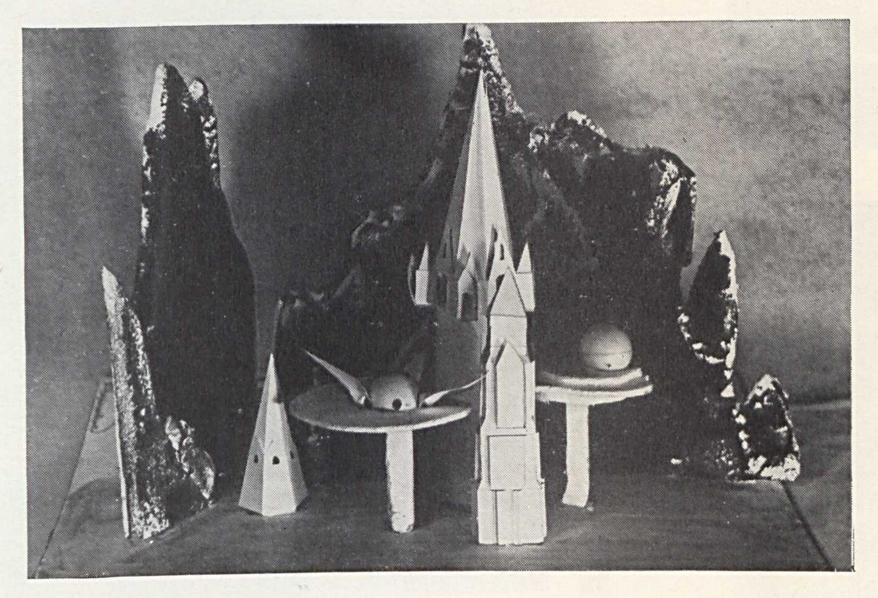
Представления о возможных способах реализации творческого потенциала детей за последнее время сильно изменились.
В Центральном Доме архитектора 15 лет назад на общественных началах был организован Университет культуры для школьников. Как показал многолетний опыт работы университета, практические занятия архитектурой как способ развития творческого начала — эффективны. Развивая сферу творческой деятельности ребенка, занятия архитектурой обогащают его жизненный опыт, а приобретенный опыт, в свою очередь, дает новый уровень творческой деятельности.
Программа практических занятий строится по степени усложнения их на основе конкретных архитектурных задач. Начинают ребята обычно с плоскостных и более простых заданий: «Декоративная ткань» или «Декоративное панно». Задание выполняется, как правило, в форме аппликации. Перед учащимися ставятся задачи: на идею, на сочетание и количество цвета, на композицию листа. Работа делается под непосредственным руководством преподавателей на занятиях в Центральном Доме архитектора.
Следующее задание: «Декоративное блюдо» или «Дно декоративного бассейна». Оно включает в себя аппликационные формы изображения и объемные, то есть начальное макетирование. Возникают новые задачи: как соединить аппликацию с макетом, какой выбрать материал и какими способами его выразить.
Затем ребята начинают активно знакомиться с возможностями макетирования. Им предлагают темы: «Домик туриста», «Площадка пионерского костра» и т. п. Школьники должны придумать и уметь изобразить природные условия, поставить в эти условия свое архитектурное сооружение, вписав его в ландшафт, то есть выполнить конкретные композиционные задачи и соблюсти масштаб. Макеты выполняются в различных материалах (бумага, пенопласт, дерево и другие) и в цвете.
Опыт проведения практических занятий показал, что чем младше дети, тем неожиданнее и своеобразнее выполняют они задание. Архитектурное воспитание — один из продуктивных способов стимулирования творческого начала в личности ребенка. Архитектурное воспитание получило распространение во многих городах страны— Харькове и Минске, Киеве и Хабаровске, Полтаве и Свердловске... Представляется, что дальнейшее развитие архитектурного воспитания школьников будет способствовать массовому развитию объемно-пространственного мышления, чувства пропорций и масштаба— интересной и эффективной формы эстетического воспитания.

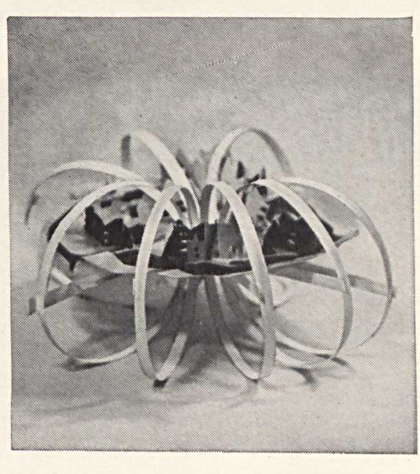
М. Сычева











Традиции народного искусства — детям

Детской керамической студией при Доме культуры Московского станкостроительного завода «Красный пролетарий» им. Ефремова руководит выпускница факультета декоративно-прикладного искусства Московского текстильного института Елена Дергилева.
Основными направлениями в работе студии являются: развитие творческой активности, формирование художественного вкуса студийцев. Если для всякого развития необходимо возвращение к первоосновам, то для приобщения к культуре наиболее органичное начало — в приобщении к народному творчеству. Непосредственность, красочность, декоративность средств выражения народного искусства близки внутреннему миру ребенка, соответствуют особенностям его восприятия и творчества.
Правдоподобность и жизненность самых фантазийных образов, скажем, глиняной народной игрушки, не вызывает у детей никакого сомнения. Учась художественно-поэтическому выражению действительности у народного искусства, дети как бы исподволь начинают приобщаться к пониманию форм, цветовых сочетаний, выкристаллизованных поколениями народных умельцев.
Значительное время на студии уделяется живописи. Дети, прежде чем приступить к работе в глине, формируют свои мысли на бумаге, выполняют задания орнаментального характера на заполнение форм определенной конфигурации декоративными растительными мотивами.
Студийцы посещают музеи народного искусства и делают зарисовки с изделий мастеров.
Очень тактично и осторожно решается на студии вопрос обучения детей основам изобразительной грамоты. Конкретного рецепта здесь не существует и решается этот вопрос сугубо индивидуально.
В зависимости от интересов детей, темы их творчества, руководитель показывает книги по искусству, оригиналы изделий народных мастеров, фотографии и чучела птиц и зверей, но не требует копирования их в рисунке или глине. Обсуждается характер данного образа, но поиск формы ребенок должен вести сам.
Выбранные студией направления работы дают интересные результаты. Керамические изделия и рисунки эмоциональны, непосредственны, неожиданными ходами связаны с народными истоками.

А. Васильев

Жизнь, полная чудес

Обычно детский рисунок умиляет своей радостной непосредственностью, несет колористические, композиционные, ритмические находки, умение сказать о самом главном свойстве предмета или явления, но, как правило, на нем лежит печать наивности, чувствуется явное неумение ребенка полностью себя выразить.
В рисунках детей, руководимых Бэллой Левиковой, поражает цельность, осознанность, умение владеть художественными средствами. Но при этом не возникает ни малейшего сомнения, что за рисунками стоит все-таки ребенок, его ощущение первооткрывателя, перед глазами которого жизнь, полная чудес, разворачивается впервые. Только этому ребенку показывают пути и средства освоения действительности.
О необычности, нестандартности работ говорит и проявленное к ним внимание со стороны самых различных людей — тут и психологи, и математики, и специалисты по философии и эстетике, и, конечно, художники.
Такой успех не может быть случайным — значит дело в методике преподавания.
Работа Левиковой с ее учениками — это интереснейший и ценнейший опыт, в котором она выступает не только как художник, но и как психолог. Она стремится понять, почувствовать ученика по немногим его неловким, смущенным словам, по тем линиям, пятнам, каракулям, которые он в начале оставляет на бумаге, а затем помочь ему себя выразить.
Б. Левикова убеждена, что «детский мир проблемен. Но у ребенка нет возможности адекватно выразить его. Связи ребенка с миром несравненно богаче, чем круг и содержание образов его художественного творчества. Знания психо-биологических особенностей детского возраста, личностных особенностей конкретного ребенка дают художнику возможность помочь ему эмоционально осмыслить эти связи и преобразовать их в зрительный ряд». Стимулируя сближение образов художественной деятельности с реальным содержанием связей ребенка с миром, художник направляет творческий рост ребенка.

И. Рольник















Художественная школа на Фонтанке

Детской художественной школе с таким «очень ленинградским» адресом исполнится вскоре пятнадцать лет. Сегодня эта школа — одна из наиболее известных в Ленинграде. Не следует, впрочем, думать, что ее популярность объясняется замечательным местоположением и сравнительно солидным возрастом. Есть гораздо более важная причина.

В настоящее время в ДХШ № 1 работают пять отделений: керамики, росписи тканей и ткачества, станковой и прикладной графики, театральной декорации и костюма, станковой живописи. Обязательными для всех учащихся являются курсы скульптуры и истории искусств. Задачи первого года обучения заключаются в овладении началами декоративной и станковой композиции, рисунка, живописи, скульптуры.

Эффективность подобной методики художественного воспитания несомненна. С одной стороны, работа в рамках определенного вида художественной деятельности приучает детей серьезно и уважительно относиться к ремеслу (в лучшем смысле этого слова), что не может не сказаться на их дальнейшем развитии,— даже если они и не станут профессиональными художниками. С другой стороны, различные отделения школы не изолированы друг от друга, но сосуществуют как части единого организма. Учащиеся получают возможность комплексного, системного освоения







тех художественных средств, которые используются современным искусством. Многопрофильность школы дает оптимальную возможность выявления индивидуальных склонностей и на этой основе — эффективного развития творческих способностей учащихся. Многопрофильность школы дает основу для развития ассоциативного мышления— необходимого условия для приобщения к культуре.

В школе работают и молодые художники, недавно пришедшие на педагогическую работу, и педагоги, многие годы работающие с детьми. Среди них А. Ф. Белолипецкая, бессменный руководитель отделения росписи тканей и ткачества со дня основания школы, живописец А. В. Бережных, проработавший здесь двенадцать лет,— количество его учеников уже трудно поддается учету, Э. И. Любавина и Р. А. Злотникова, имеющие большой опыт, мастера работы с малышовыми группами, Т. К. Сотникова, чья постоянная творческая работа в театре обеспечивает высокий профессионализм руководимого ею театрального отделения. Профессиональная культура преподавательского коллектива играет решающую роль в успехе полуторадесятилетней работы ДХШ.

А. Даниэль

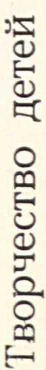
Московская выставка

Традиционная выставка детского рисунка «Моя Москва» была организована Московским городским отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и Московской организацией Союза художников РСФСР. Она была посвящена 60-летию Октябрьской революции. Свои работы представили 15 московских детских художественных студий. Детский мир — щедрый, красочный, неожиданный — предстал перед зрителем. На выставке наглядно проявилось насколько разнообразным может быть подход художника-педагога к развитию творческого начала в ребенке: он может быть направлен и на расширение связей ребенка с внешним миром, и на раскрытие его внутреннего «я», это может быть и непосредственное обращение к народным традициям. Выставка показала широту тематики детских работ. Тема революции, исторического прошлого нашей страны, тема космоса, спорта, природы, свой собственный мир игрушек, друзей, близких людей, рисунки животных... Расширение тематики — характерное и важное качество детского творчества. Обилие и многообразие информации, доступной детям, обогащает их жизненный опыт и это дает прочную основу для развития творческой фантазии ребенка. Это, очевидно, одна из причин, что на выставках стали появляться рисунки детей дошкольного возраста. Пейзаж четырехлетней Костеревой Маши, композиция пятилетнего Томилова Вани, автопортрет пятилетнего Интойо Алеши, «Корабль-призрак» четырехлетнего Трофимова Димы — художественные достоинства, оригинальность этих работ оценили и зрители и жюри выставки.

Выставка помогает понять, что подключение художника к творческим проявлениям ребенка в дошкольном возрасте помогает ему выразить жизненные впечатления через образы, адекватные реальности. Дети, художественная деятельность которых с раннего возраста направляется опытным педагогом, обнаруживают не только развитое чувство цвета и пространства, но их рисунки обращают на себя внимание попыткой выразить сложные впечатления. То есть работа с художником не только развивает способ художественного выражения, но и сам духовный мир ребенка усложняется под влиянием творческого процесса. И в работе Никитиной Иры «Птица вечерней зари», и в рисунке Шевцовой Тани «Весна в Тропареве», Трифонова Вовы «Трубы трубят поход» обращают на себя внимание не только композиционная законченность, чувство цвета, но и сложная гамма чувств, которую им удалось передать.

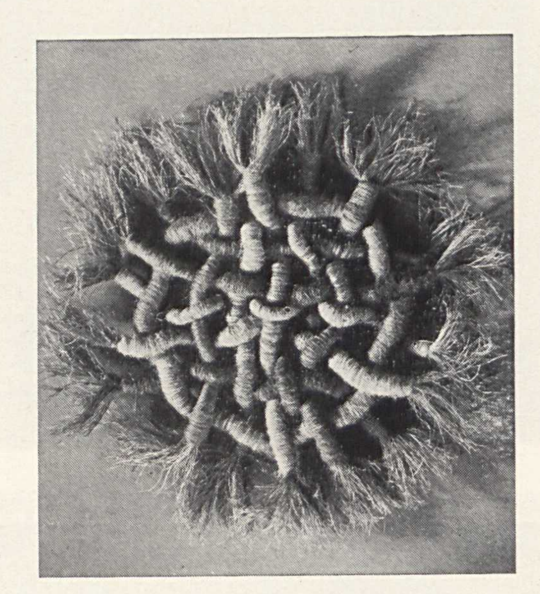
Детские художественные выставки дают интересный материал для размышлений художника, но не менее важно и то, что они прививают детям серьезное отношение к своему творчеству как делу общественной значимости.

Л. Курганова



Текстильные миниатюры

Татьяна Стриженова



А. Целма
Композиция. Шерсть, сизаль. 30×30

Еще один жанр текстильного искусства появился на свет — это миниатюрный гобелен или сокращенно минигобелен, как его стали называть. Большую выставку минигобелена в конце 1977 года показали латышские художники в Риге под сводами старинного замка, где располагается музей.

Сразу же хочется возразить против самого термина из-за его неточности и несоответствия маленьким текстильным композициям, выполненным в самых разнообразных техниках: вязания, аппликации, вышивки и менее всего — в ткачестве. Собственно тканых миниатюрных гобеленов, исполненных по всем правилам классической техники, на выставке было совсем немного. Да и многообразие декоративных форм произведений уводило далеко в сторону от понятия гобелена — здесь можно было увидеть рельефную пластику, решавшую задачи, сходные с керамическими рельефами, своеобразную мелкую текстильную «скульптуру» и целые композиционные группы текстильных объемов, свободно размещенных в пространстве.

Не термин «гобелен» объединял все эти столь разнообразные по формам и технике работы, а скорее материал (текстиль) и размер (примерно 20×20 см). Поэтому точнее всего, на наш взгляд, назвать их текстильными миниатюрами.

Рождение нового жанра нельзя считать закономерным, обусловленным ходом развития и направленностью искусства «большого» монументального гобелена. Скорее факт чисто случайный послужил импульсом для формирования этого своеобразного явления в декоративно-прикладном искусстве. В 1974 году в Лозанне, где проходила Международная Биеннале гобелена, наряду с основной экспозицией была открыта небольшая самостоятельная выставка, где демонстрировались те творческие предложения, «фактурные пробы», фрагменты и макеты больших гобеленов, которые были присланы авторами для предварительного просмотра жюри. Группа советских художников гобелена, приехавшая в то лето в Лозанну, смогла познакомиться с этой выставкой. Как нередко бывает, собранные вместе и определенным образом экспонированные работы вдруг обрели как бы новую самостоятельную функцию, хотя авторы и вовсе не рассчитывали на это. Идея создания маленьких текстильных произведений тут же была подхвачена, и в следующие годы уже специально организованные выставки состоялись в США, Англии, Венгрии. В двух последних участвовала советская художница Рута Богустова.

Что за явление представила рижская выставка? Как отнестись к новому жанру, жизнеспособен ли он? Все эти вопросы возникли на обсуждении выставки в Риге, а затем разговоры продолжились в Москве среди молодых художников. Сразу же нашлись горячие сторонники миниатюрного текстиля, увидевшие в нем большие возможности и перспективы, но немало было и скептиков, считавших, что нельзя относиться серьезно к такого рода работам.

На наш взгляд, не стоит делать преждевременных прогнозов, надо попытаться разобраться в существе возникшего жанра. Помимо всего прочего жизнеспособность этого явления зависит не только от желания художников, но и от ряда чисто организационных вопросов.

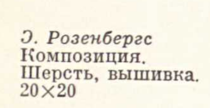
Как уже говорилось выше, одной из основных и специально поставленных задач были размеры произведений. Конечно, всякое «лимитирование» творческих принципов ограничивает художника, но в данном случае предложение сделать миниатюры вовсе не значило, что каждый обязан придерживаться принятого мировой практикой стандарта 20×20 см — одни выполнили совсем крошечные работы, другие крупнее, а третьи представили даже композиционные группы из нескольких небольших вещей.

Суть дела заключается вовсе не в строгом следовании размерам, и жюри, конечно, не измеряло произведений линейкой, а в принципиальных основах и специфике структуры языка текстильной миниатюры. Самим многообразием типов, богатством фантазии, выдумкой в области технических средств, высоким профессионализмом — уже всеми этими качествами подкупали экспонированные произведения. Перейдя на иной масштаб работ, текстильные художники поставили и иные творческие задачи. Всякая «миниатюрность» в искусстве — будь то миниатюрная живопись или графика, мелкая пластика и особенно, ювелирное искусство — сопряжена, прежде всего, с повышенным вниманием к техническому мастерству, к тщательности проработки всех деталей. Не случайно подобные произведения часто называют «ювелирно отточенными», в них вызывает восхищение артистизм исполнения.

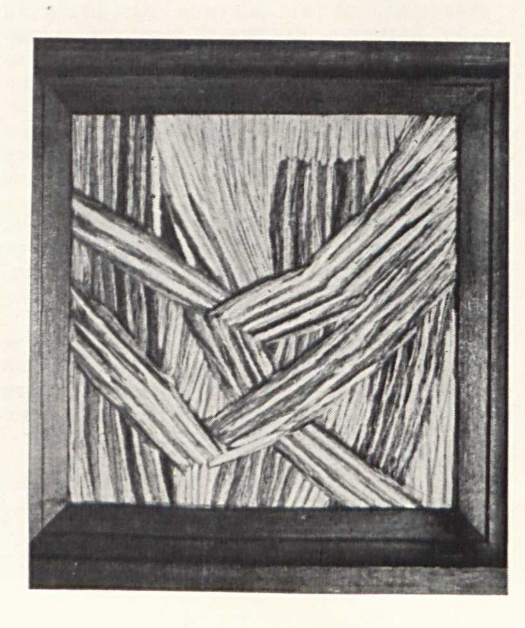
Так, и на выставке текстильной миниатюры самыми привлекательными работами были те, в которых композиционная и цветовая цельность сочеталась с высоким мастерством исполнения. Но в большинстве вещей не только сами по себе формальные средства художественного языка волновали авторов, а в совокупности с задачами образно-содержательными. Ибо и миниа-



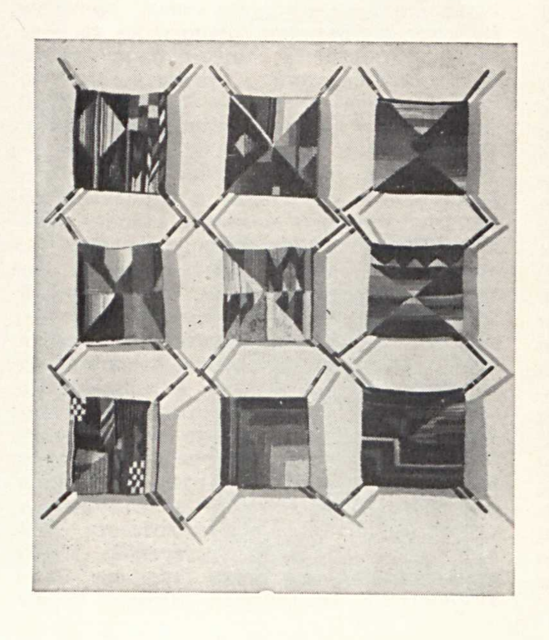
Р. Эглите
«Эдинбург». Шерсть, ткачество. 20×20



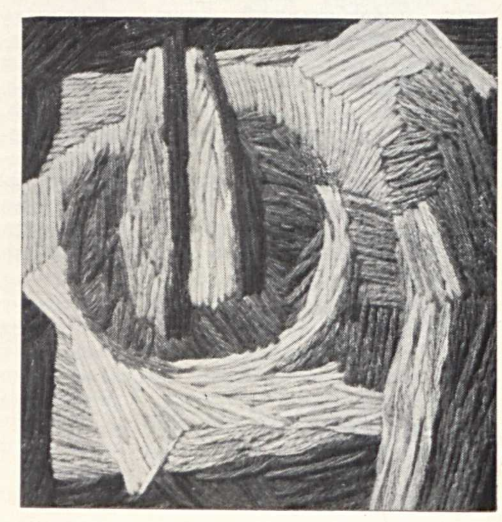
Э. Розенбергс
Композиция. Шерсть, вышивка. 20×20



Э. Вигнере
«Змей». Шерсть. ткачество. Каждая деталь 20×20



Э. Розенбергс
Композиция. Шерсть, вышивка. 20×20

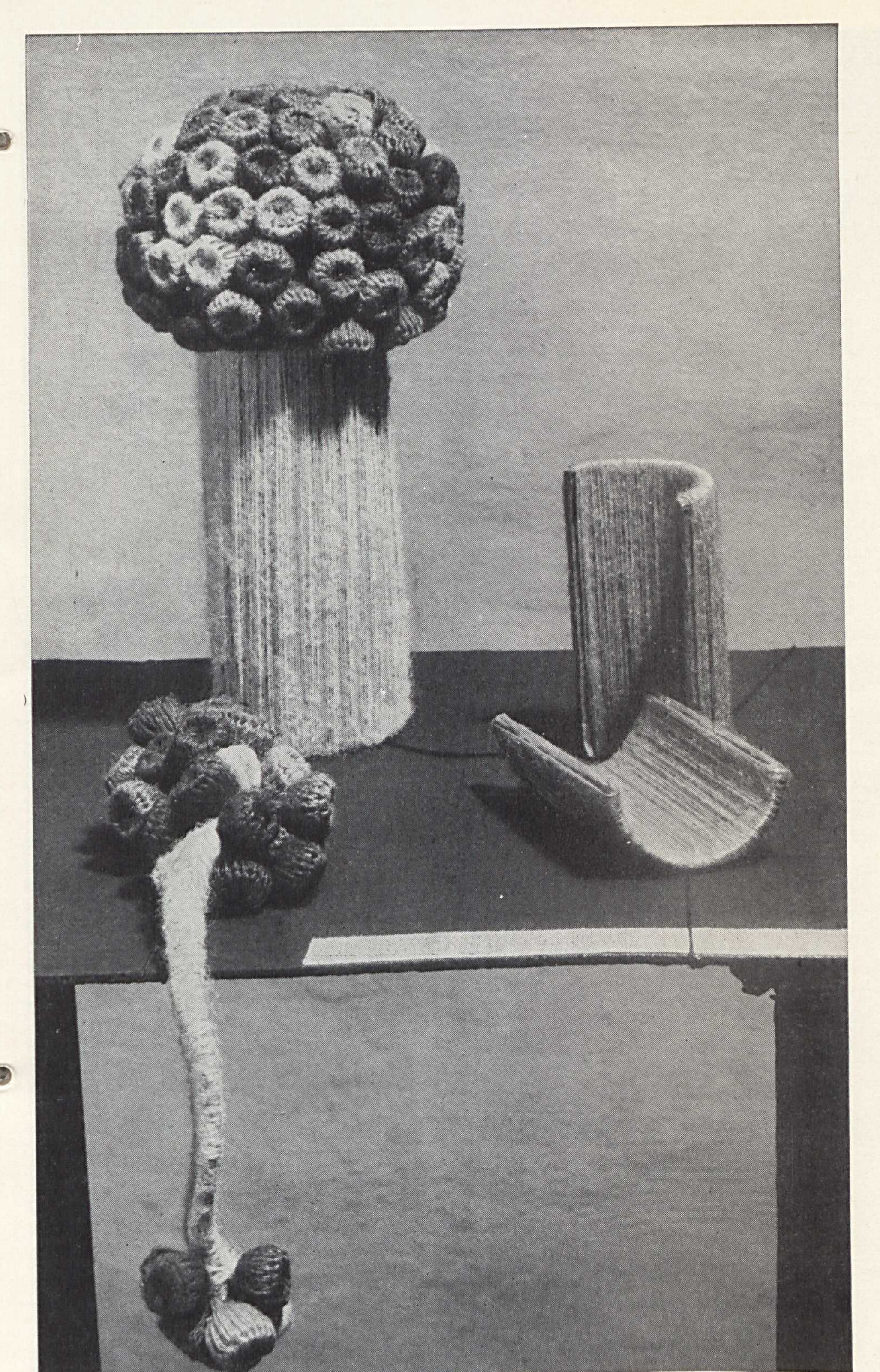


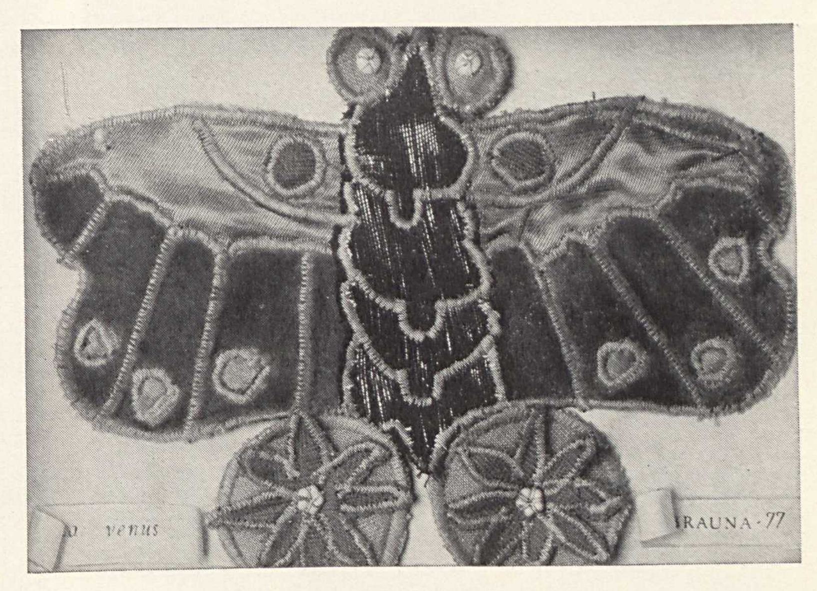
менные, созвучные живописным, — не случайно художница стремится подчеркнуть и в трактовке изобразительных мотивов и особенно в нарочито легкой манере исполнения впечатление эскизности. Композиция гобелена «Эдинбург» — словно мимолетный кадр, выхваченный из жизни, в который попал уголок старинного города и на его фоне фрагментарно автопортрет самой художницы.
Иного характера миниатюрные картины у Э. Розенбергса. Они воспринимаются как реплики его монументальных гобеленов, ибо сохраняют присущую этому художнику экспрессивность, динамичную рит-

Р. Богустова
«Мой садик».
Шерсть, смешанная техника.

Л. Брауна
«Бабочка». Вышивка, аппликация. 14×19

П. Сидарс
Композиция.
Лен, вязка. 16×15







тюрный жанр способен не только ласкать глаз, но и иметь определенную концептуальную направленность. Правда, в этом отношении миниатюра имеет некоторые ограничения и ей, разумеется, не свойственны темы, которые по плечу, допустим, монументальным формам искусства.
В представленных на выставке миниатюрах можно увидеть несколько типов. Один из них условно назовем текстильной живописной миниатюрой. Подчеркивая станковость вещей, авторы нередко заключали их в деревянные рамки. Так сделала Д. Вилкс, исполнившая в технике рельефной вышивки гладью две работы «Озеро» и «Цапли» (обе размером 9×10). Несмотря на буквально крошечные размеры, им свойственна своего рода «эпичность» образа. Такому впечатлению способствует принцип пейзажной перспективы, избранный основным художественным приемом, и автору действительно удалось убедительно передать пространственную глубину убегающих до самого горизонта зеленых полей. Арсенал средств, которым пользуется Вилкс, предельно скуп — это несколько оттенков ярко-зеленых ниток и рельефный стежок, но с их помощью создается выразительный поэтический образ родной природы. Ровная гладь темной деревянной рамы контрастирует с шелковистой фактурой ниток. В трактовке мотива автор открыто и подчеркнуто демонстрирует материал — при близком рассмотрении виден каждый стежок, направление каждой нитки. Однако такой подход не делает миниатюру дробной, композиция отличается собранностью и законченностью. Мы так подробно остановились на текстильных миниатюрах Вилкс потому, что они наделены, на наш взгляд, теми качествами, которые хочется видеть в подобных работах.
Минигобелены Р. Эглите «Эдинбруг» и «Пряха» выполнены в технике плотного ткачества, которое теперь принято называть «классическим». Однако средства художественного языка этих работ совремику композиционного решения. Розенбергс переносит в миниатюрные размеры излюбленную им диагональную направленность стежков, хотя теперь перед нами не ткачество, а вышивка. Его натюрморты (все размером 20×20) — своеобразные по манере исполнения, изысканные по цвету, еще более выигрывают от того, что они помещены в специально подобранные автором широкие тонированные рамы. Такая выразительная «текстильная живопись» способна украсить современный жилой интерьер и быть в нем активной декоративной деталью.
В отличие от миниатюр Вилкс, у некоторых других художников (например, А. Фреймане, Б. Зелтыня, Е. Вилсоне) уменьшение масштабов работ не повлекло изменений в технике исполнения — это, как правило, плотное переплетение довольно толстых нитей пряжи, какое применялось в больших гобеленах.
Очевидно, именно поэтому их миниатюрные композиции воспринимаются как



С. Леймане
Вариация
на коптские
ткани.
Шерсть, сизаль,
ткачество. 20×20

Часть экспозиции
выставки.

Г. Барканс
Объемная
композиция.
Шерсть, смешанная
техника.

фрагменты или эскизы монументальных произведений.

Латышские художники продемонстрировали широкие возможности текстильной миниатюры в плане стилистического многообразия. В частности, здесь было немало своего рода реплик на темы исторических образцов, в которых на первый план выступало субъективное отношение автора к характеру подлинника. В «Вариациях на коптские ткани» С. Леймане как бы сталкивает два противоположных начала — условную гротескность портретного изображения с тончайшей техникой ткачества, позволяющей передать все благородство нежных переходов светло-бежевых и розово-серебристых оттенков цвета, именно таких, какие свойственны сохранившимся до наших дней коптским тканям. Нарочито «современное» обрамление из пушистых пучков сизали напоминает, что автор вовсе не стремится к серьезной стилизации, он создает лишь вольную реплику, а подлинное свое восхищение первоисточником выражает в подборе цветосочетаний и технике исполнения. Представляется, что такой подход расширяет возможности текстильного искусства, обогащает его язык новыми оригинальными и интересными средствами выражения — а это уже само по себе немалое достоинство.

Один из существенных вопросов, возникших при анализе текстильных миниатюр, это сфера их функционирования. Сам факт открытия рижской выставки, большая активность художников, выполнивших за короткий срок свои работы, и несомненный успех ее говорят о том, что выставочная экспозиция и в дальнейшем может стать одной из таких сфер. В отличие от монументального гобелена текстильная миниатюра — жанр более демократичный и доступный широкому кругу потребителей. Она легко входит в контакт с интерьером жилого дома. Во всяком случае есть основания задуматься именно над этой функцией текстильной миниатюры.

На выставке в Риге, отразившей в целом

высокий профессионализм участников, было немалое количество шутливых пустяков и откровенных цитат (только в миниразмерах) с известных зарубежных образцов. Даже остроумие выдумки не может служить оправданием таких вещей. Возможно, они нашли бы спрос у покупателей художественных салонов, но вряд ли стоит направлять талант и мастерство по такому руслу. Нельзя упускать из внимания и тот факт, что кажущаяся легкость выполнения текстильных миниатюр привлекательна для непрофессионала и тех художников, которые не обладают знаниями «законов жанра» и должным мастерством. Поэтому здесь всегда есть большая опасность соскользнуть с пути настоящего творчества на рукоделие. Такие сами по себе неплохие работы, как «Чертики» М. Бренце или смешные мордочки В. Янсоне, открывают дорогу для подобного рода поделок. Это, на наш взгляд, довольно нежелательная тенденция и следует сразу против нее предостеречь.

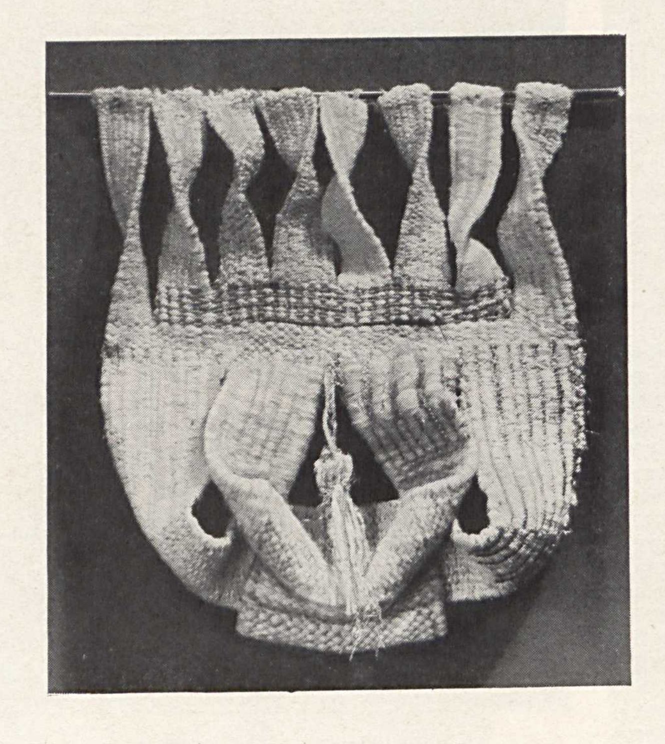
Большую группу произведений составила «мелкая текстильная пластика». Разнообразие подходов к выражению замысла, большой арсенал средств художественного языка работ наводят на размышления о ее судьбах. Проблема жизнеспособности объемного гобелена больших размеров до сих пор волнует умы. Как известно, в теоретических спорах мнения разделились: некоторые приветствовали его рождение, других не удовлетворял пространственный гобелен как таковой и его неконтактность с архитектурным пространством современного здания. К сожалению, трудно назвать примеры безоговорочно удачного решения такого рода произведений. В них всегда несколько раздражала обмякшая аморфная форма, отсутствие жесткого костяка и столь же туманно выраженный авторский замысел. В миниатюрном текстиле эти минусы исчезли — размеры диктовали свои условия: в работах появилась упругость форм и тот «объем» в прямом смысле слова, который плохо удавался в бóльших габаритах. Разнообразные техники исполнения, а нередко и сочетание нескольких техник в одном произведении, декоративная яркость цвета и фактурное богатство придали вещам своеобразную художественную убедительность.

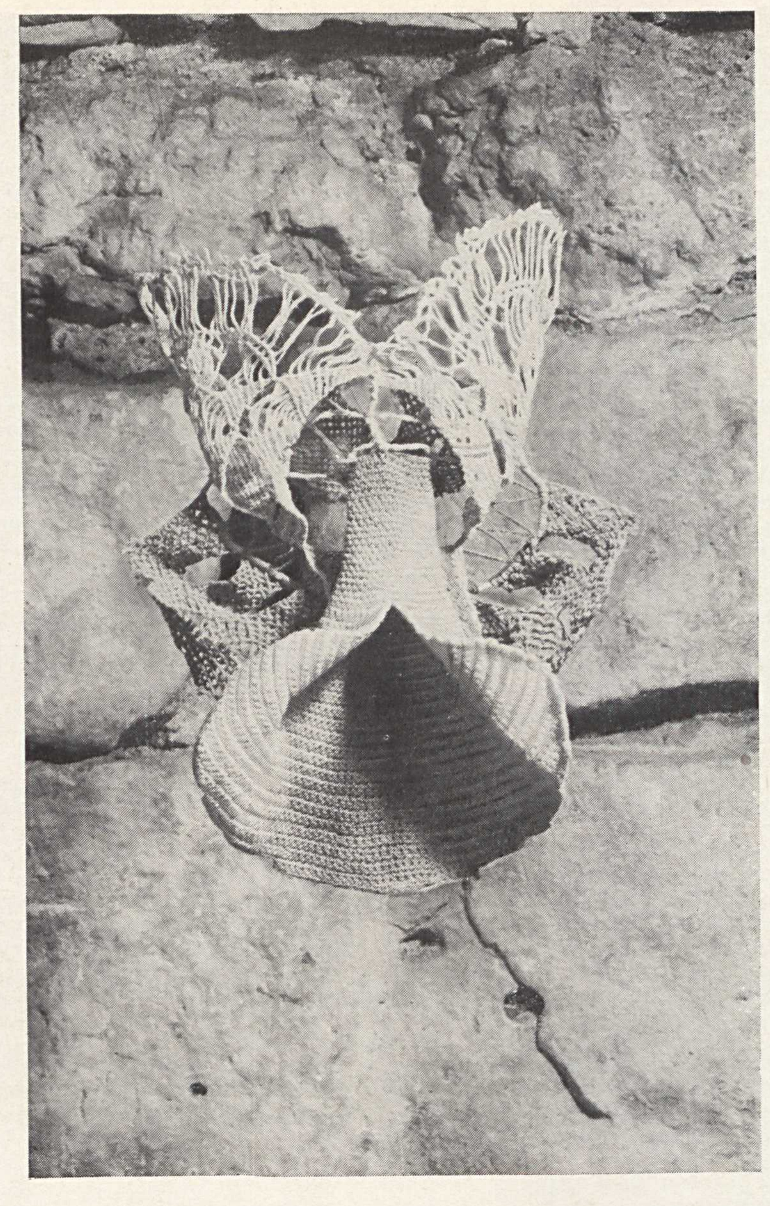
Этими качествами в полной мере наделены работы Г. Барканса и Э. Вигнере — они непосредственно обращены в пространство интерьера и способны обогатить его своими пластическими и декоративными свойствами. И композиция «Змей», состоящая из девяти квадратных тканых минигобеленов, и три подвесных фонарика, показанные Э. Вигнере, как всегда, подкупали своей оригинальностью, напористой яркостью цвета и безупречным чувством декоративности формы. Не менее своеобразны и выразительны сложные геометрические подвесные объемы Г. Барканса, построенные на взаимосвязи фактуры и цвета шерстяных нитей с разнообразными пластическими формами. Подвешенные к потолку на длинных нейлоновых нитях эти объемные тела постоянно в движении, что создает дополнительный эффект. К числу больших удач следует отнести декоративную композицию Р. Богустовой «Мой садик» (работа экспонировалась на выставке минигобелена в Англии). В ней привлекает строго логическая построенность и вместе с тем чисто декоративный ход авторского решения. Выразительная пластика форм, обтянутых плотными рядами цветной пряжи, сопоставляется здесь с дробной яркостью оригинальных плоских шариков — цветов в букетах. Композиционная группа убеждает найденностью образной ассоциации, хотя избранная автором условность языка могла превратить работу в чисто формалистический опус. Простыми и лаконичными средствами, без навязчивой претенциозности решает Р. Хеймрат букеты из пушистой сизали в высоких цилиндрических тканых формах. Композиция, включившая несколько таких изысканных по цветовой гамме декоративных предметов, может эффектно выглядеть в жилом интерьере. Но в той же группе миниатюрной текстильной пластики оказалось более всего вещей несамостоятельных, в которых сра-



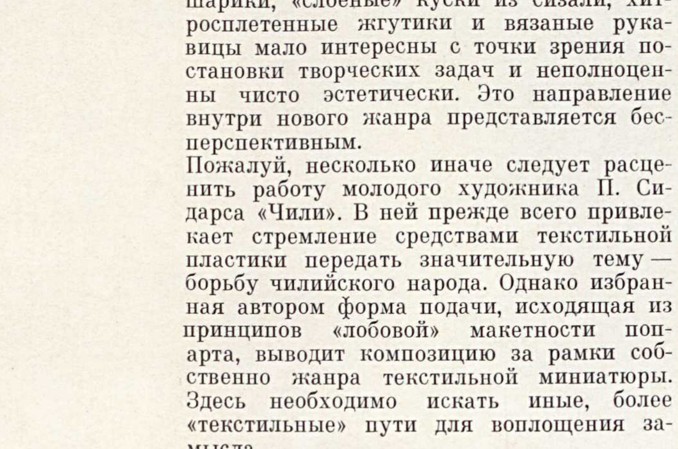
Р. Богустова
«Импровизация».
Шерсть,
смешанная техника.
20×20

Д. Вилкс
«Озеро».
Шелк, вышивка.
9×10.









зу угадывался первоисточник. И дело не только в заимствовании «идей» — главное, что такие, расколотые на части вязаные шарики, «слоеные» куски из сизали, хитросплетенные жгутики и вязаные рукавицы мало интересны с точки зрения постановки творческих задач и неполноценны чисто эстетически. Это направление внутри нового жанра представляется бесперспективным.

Пожалуй, несколько иначе следует расценить работу молодого художника П. Сидарса «Чили». В ней прежде всего привлекает стремление средствами текстильной пластики передать значительную тему — борьбу чилийского народа. Однако избранная автором форма подачи, исходящая из принципов «лобовой» макетности поп-арта, выводит композицию за рамки собственно жанра текстильной миниатюры. Здесь необходимо искать иные, более «текстильные» пути для воплощения замысла.

В целом выставка текстильной миниатюры латышских мастеров оказалась удачной. Несомненно, интенсивное и целеустремленное творчество в большом гобелене помогло мастерам быстро сориентироваться в новом жанре, найти интересные стилистические ходы. Более того, выставка наглядно убеждала в том, что миниатюрный текстиль в Латвии естественно и логически продолжает и развивает многие стороны республиканской школы гобелена с ее повышенным чувством декоративности, цветовой насыщенности, эмоциональной окрашенности и великолепным владением любыми текстильными техниками.

Первый опыт вселяет надежду на то, что текстильная миниатюра способна стать полноправным жанром современного декоративно-прикладного искусства в нашей стране.



С. Эглите
«Пластика».
Шерсть,
лен, ткачество.
19×16.

И. Микельсоне
Композиция.
Шерсть, вязка.
20×14

Р. Хеймрат
«Цветы».
Сизаль, лен,
смешанная техника.
22×18, 25×20.

М. Бренце
«Чертик».
Лен, сизаль, вязка.
20×16.
Размеры даны
в сантиметрах.

Фото С. Онанова.

Пластический драматизм Алдэ Какабадзе

Нонна Степанян





Есть определенные штампы, привычные эпитеты, которые применяются в отношении предметов декоративного искусства без попытки вникнуть в их внутренний смысл, в их содержание. Керамика, в частности, если она хороша, — «жизнерадостная»; ее форма продиктована традицией «широкого гостеприимства» или «хлебосольства». Ее роспись, если она яркая, отражает «народный оптимизм», если сдержанная — «присущее народу тонкое чувство цветовой гармонии». И трудно что-либо возразить, как всегда трудно возразить комплименту. Между тем, когда ищешь похвалы, то именно подлинным достоинствам произведения, хочешь услышать слово, относящееся именно к нему, а не к соседнему.

Эти соображения породила у меня выставка работ Алдэ Какабадзе — первая в Москве индивидуальная выставка керамиста из Грузии. Жизнерадостна ли керамика Алдэ Какабадзе? Нет, она драматична. Есть ли в ней «широта и радушие»? «Оптимизм»? Нет. Она исполнена достоинства и твердости, в ней отражена жизненная философия, далекая от простоты и открытости, это настроения души, увидавшей мир «в его минуты роковые». За предметами, конечно, видится застолье, но это не шумный праздник — это скорее трапеза перед походом, молчаливая встреча после разлуки, круг друзей, которые поднимут чарку за ушедших и поймут друг друга без слов или в словах пропетой хором песни.

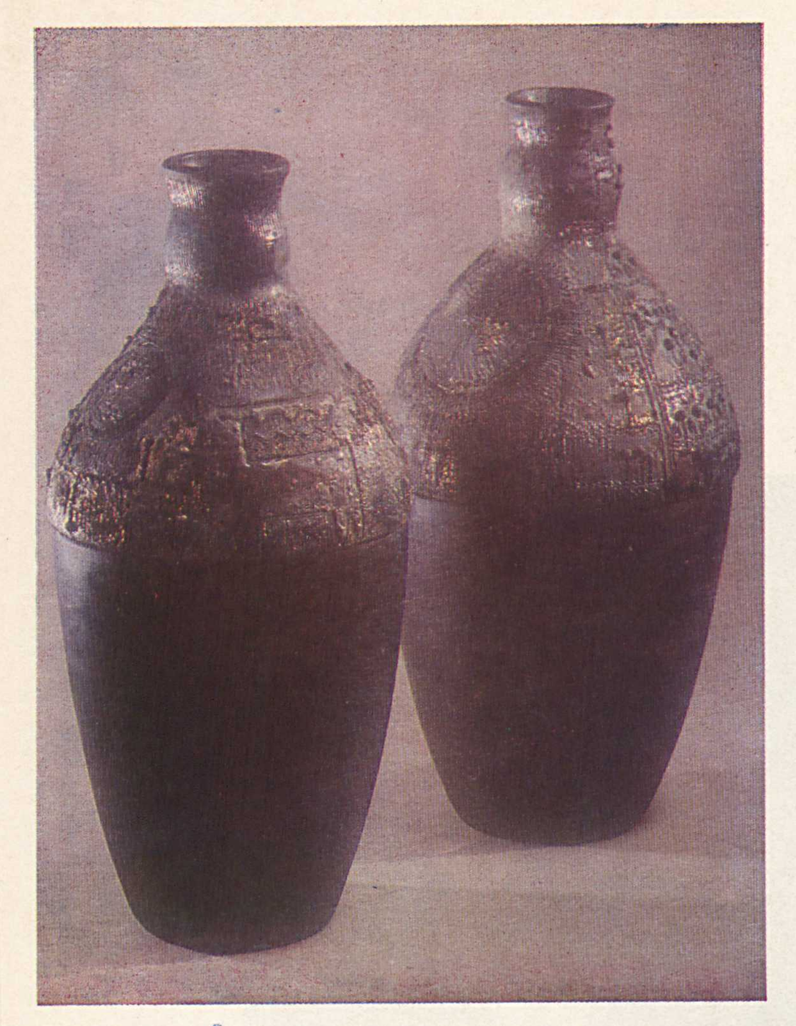
Аналогия с хоровой песней, этой жемчужиной грузинского народного творчества, напрашивается неизбежно при одном взгляде па современную керамику Грузии. Осмыслить ее можно именно в этой аналогии — здесь ключ ко многому. Тема исполняется всеми вместе, но прислушайся — в этом хоре у каждого есть свой голос, он твердо ведет свою партию, и хотя сильна она целостностью, но и личность в ней выражена полностью. Правда, выражена она «на миру», совместно с другими. Если ты замолкнешь, музыка не прервется, она даже не потеряет своей полнозвучности. Но вот ты вступил снова — и она обогатилась. Керамисты Грузии составляют, безусловно, хор, они исполняют тему вместе, но всмотрись — и ты увидишь каждого в отдельности. А понаблюдай процесс развития школы на протяжении нескольких лет — и увидишь, сколько в ней ярких индивидуальностей, как отличаются они друг от друга! Это одна семья, но как широк спектр качеств у каждого представителя этой семьи, как они отличаются друг от друга.

К Алдэ Какабадзе сказанное относится в огромной степени. Она —вместе со всеми, она —в кругу керамистов Грузии, в составе явления «современная грузинская керамика». И вместе с тем у нее — совершенно особый мир, она вносит в ореал школы глубоко личное содержание, особое переживание жизни, своего дела и своего места внутри этого дела...

Каково же оно, это содержание?

Воля — вот главное действующее лицо творчества Алдэ Какабадзе. Волевое усилие художника, и вот свободные стихии — земля, вода и огонь — являются в новой форме. Каждый, даже самый малый предмет на выставке говорил о творческой воле своего создателя.

Это она, воля, продиктовала единый с коллегами путь поисков. Она заставила двигаться внутри традиции и только внутри традиции. Воля сформировала круг предметов и жанров, их немного, их перечисление не займет даже всех пальцев рук. А темперамент, бурный, но сдерживаемый темперамент, придал всему творчеству драматический смысл, создал атмосферу





борения, наполнил пластику силой. Думается, что именно темперамент художника превращает керамическую посуду Алдэ Какабадзе в скульптуру. И когда на выставке видишь несколько прекрасных скульптурных портретов, они не кажутся результатом какого-то иного творческого акта. Наоборот, поставленные в общий керамический ряд, они напоминают своим присутствием, что из кома глины вызывается к жизни волей творца образ мира — сосуд, и венец творения — человек.

Керамический сосуд, осмысленный как органическая форма, олицетворение в нем идеи единства всего сущего — не новость для декоративного искусства. Известно, что «человеческое» прочитывается в любой форме, созданной человеком, произведение создается рукой художника и выпускается в широкий мир, но и мир «входит» в предмет, в произведение, лепит его по своему подобию. В керамике Алдэ Какабадзе неразрывность этих связей прочитывается особенно ясно. Ее работы несут себя в пространство, как порождение человеческих рук. Но на облике каждого предмета — бутыли, кувшина, чаши — можно увидеть отблеск и символы внешнего мира. Солнце, крест, древо жизни и идущие к нему птицы, знаки вечного движения создают в этой керамике не просто «фактуру» поверхностей, у них есть и иная, более важная цель. Вне зависимости от того, знаем ли мы значение этих орнаментальных фигур, вдумываемся ли мы в их начертание или скользим взглядом, фиксируя лишь колорит и рисунок, нам передается их значительность, мы не можем остаться глухи к их ритму, к их присутствию на боках и горлах, на лощеных или матовых телах сосудов. Не меньше самой пластики формы, не меньше ее пружинящих силуэтов, детали декора диктуют нам, зрителям, определенное отношение к этой керамике. Гораздо более серьезное отношение, чем ставшее в наши дни привычным.

Образ мира — сосуд. Среди традиционных для керамики всех народов бутылей, чаш, кувшинов есть и специально-грузинская форма — «марани». Слово буквально значит «давильня». Место, где давят виноград, где струи сока стекают в резервуары, где сок превращается в вино. Вино — сгусток солнца, воплощение природной энергии — что оно дает людям? Кавказ создал вокруг вина легенды. Оно дает силу. Оно дает радость. Оно губит. Вино — кровь... Метафоры сплетаются, они разнохарактерны, они вместе в сложной своей совокупности создают образ. Марани — помещение для вина. Марани — кувшин. Люди танцуют на гроздьях — льется сок, он станет вином. Люди выпьют его — из марани.

Марани — сосуд особого рода. Сосуд, состоящий из нескольких малых сосудов. Сосуд, отягощенный сосудиками. Иногда — чаша, утыканная чашами. Иногда — изображение животного: козла, тура, навьюченного сосудами. Морда поднята — это вход в тело-сосуд.

Образ жаждущего, алкающего вина зверя слит с образом вина как такового, пластика проду-



Кувшины из комплекта «Победа». Задымленная керамика, восстановительные глазури. 1974

Бытовая посуда. Задымленная керамика, восстановительные глазури. 1974.

Кувшин с петухами. Задымленная керамика, восстановительные глазури. 1972





мана и убедительна до предела: она вся выражает свою идею.

У Алдэ марани составляют особую группу. Есть простые лощеные олени, на спинах которых легко расположены малые кувшинчики. Зверь изображен очень условно, но движение его — предельно точно. В обобщенной фигуре видна повадка и поступь, виден бег и неожиданная остановка зверя со вскинутой к солнцу мордой. Есть марани из шамота, тяжелые, шершавые, с обведенными глазурью входами-ртами, с крутыми рогами, сросшимися в ручки, эти марани не кажутся ни посудой, ни шуткой — это скульптуры, и содержание у них, как у серьезной скульптуры. Динамика и рост тяжелых форм, их «наполненность», их убедительная для глаза массивность создают особый пластический эффект мощной лепки.

Последнее марани Алдэ Какабадзе — монументальная скульптура, своего рода конечное воплощение темы. И небольшая фигурка погонщика, помещенная на загривок огромного тура, завершает, замыкает круг. Безликая глиняная фигура — человек или рок? — присутствует тут как многозначительная деталь. Созданная современным мастером скульптура-сосуд-зверь приобретает благодаря этой детали черты тех далеких культов и представлений, которыми вдохновлялись, возможно, первые керамисты, сочинявшие эту форму. Так творчество современного художника приобщается не только к внешним чертам стилистики и предметам национальной традиции, оно обнаруживает неожиданно родство и равновеликость ее лучшим проявлениям.

Такое можно сказать далеко не о каждом хорошем художнике, только о художнике по-настоящему большом. К ним относится и Алдэ Какабадзе.



Кувшины.
Задымленная керамика, восстановительные глазури. 1972

Марани «Старинная песня». Шамот, соли. 1970

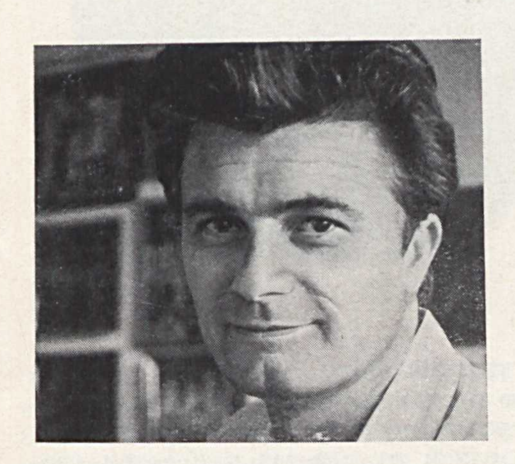
Портрет Леоны. Шамот, соли. 1975



Декоративный
сосуд-марани
«Грузия».
Шамот, ангобы,
высокий обжиг.
1977

Декоративный почерк Зиновия Флинты

Тамара Придатко



Есть художники, которые посвящают себя живописи, графике или отдают предпочтение декоративному искусству. В творчестве украинского художника Зиновия Флинты эти виды искусства сосуществуют на равных правах. Он увлеченно работает, раскрывая тайны разных материалов, делая в них все новые и новые открытия. Сам художник склонен более относить себя к живописцам. Это во многом определяет и характер его керамических работ.

Флинта принадлежит к тем мастерам, которых определенные темы волнуют на протяжении всей жизни, к ним они обращаются неоднократно, вновь и вновь черпая в них вдохновение, открывая скрытые в них глубины, всякий раз отыскивая сокровенное.

Флинту привлекает стихия моря с его зримой и таинственной жизнью. Неоднократно он возвращается к этой теме, находя в ней множество различных мотивов, варьируя их то в графических листах, то в керамике, то на полотне.

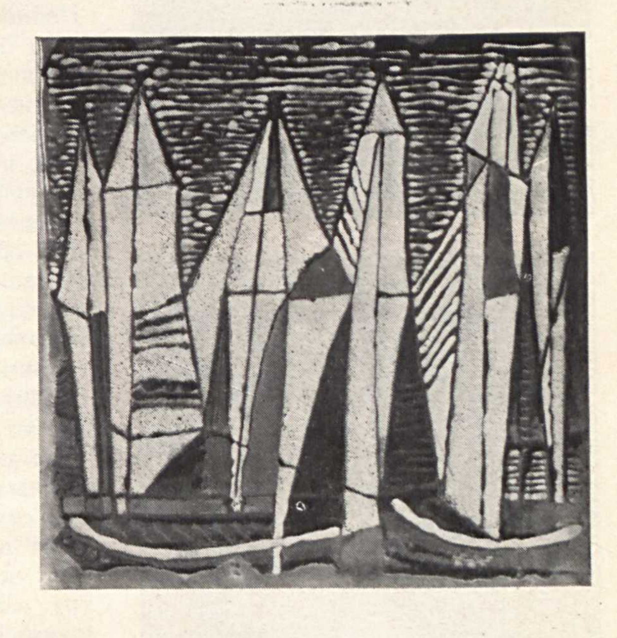
Появлению многих работ в керамике предшествуют графические листы, где прочитываются те же мотивы. Четкость и плавность линии хорошего рисовальщика сочетается в них с тонким чувством цвета. Но если темперные листы (например, вариации «Парусников») часто выдержаны в такой-то одной гамме — коричневой, синей, — причем мягкой, строящейся на полутонах, то в керамике цвет как бы обретает материальность, звонкую декоративность (керамические пласты под тем же названием). То же можно сказать и о графической серии «Воспоминания о море», исполненной лиризма, элегических раздумий, решенной в сдержанном мягком колорите. Лодки, рыбацкие сети, песчаный берег, даль моря, сливающаяся с горизонтом, — все лишено четкой свето-теневой градации, цвета как бы переходят один в другой.

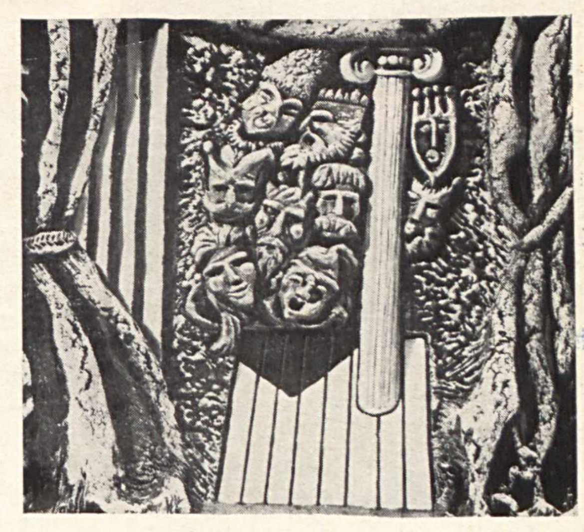
Глина требует более ощутимого, более материального решения, более компактной и четкой композиции. Именно по этому пути идет художник в своих произведениях из керамики. Это или узорная лепка, создающая как бы орнамент — в пластах-рельефах «Сокровища моря», «Древо жизни»; или крупномасштабное изображение в блюдах-рельефах «Рыбы», «Рак»; или вариации плоскостного решения мотива парусника, где глубина и объемность создаются лишь цветом. Умение Флинты найти соответствие художественного образа материалу, раскрыть этот образ, подчиняя себе возможности материала, очень интересно проследить именно на сходных мотивах в графике или живописи и в керамике.

Множество интересных образных интерпретаций порождает у художника мир леса, мир растений. Так же, как и море, он постоянно манит Флинту тем, что никогда не бывает однообразным, всякий раз поражает неожиданностью, фантастической красотой, всегда оставаясь не до конца раскрытым.

Сопоставим две работы художника — картину из серии «Жизнь леса» и керамический пласт-рельеф «Лес». Они перекликаются по рисунку и композиции (вертикальные стволы деревьев, среди ветвей — птицы), но образный строй, колорит, эмоциональный заряд их различны. Если







Декоративный пласт «Лес». Керамика, эмали. 1969

Декоративный пласт «Парусники». Керамика, эмали. 1971.

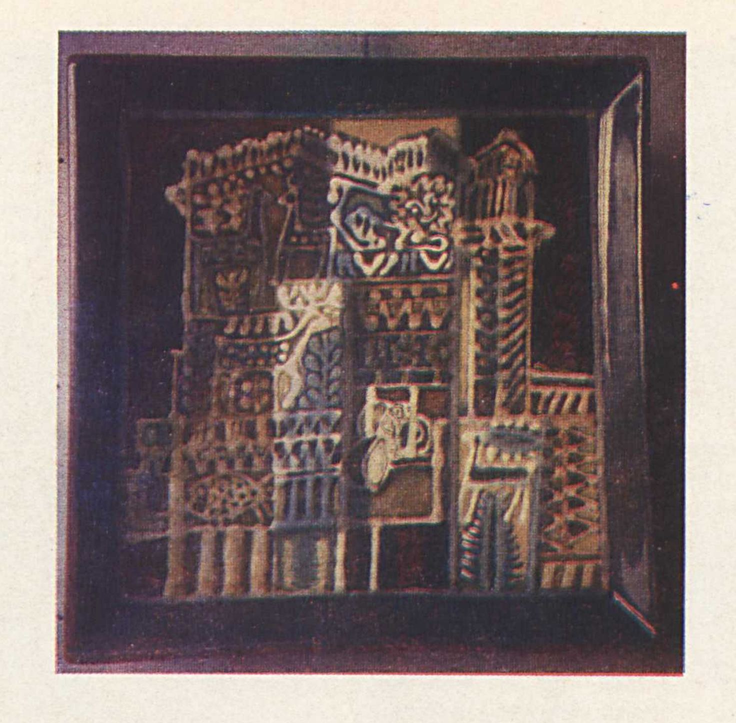
Декоративный пласт из серии «Театр». Керамика, эмали. 1973

Декоративный пласт «Гуцульская печь» Каменная масса, эмали. 1973

Декоративный пласт из триптиха «Весна». Шамот, эмали. 1974

Декоративное блюдо «Рак». Шамот, эмали. 1973

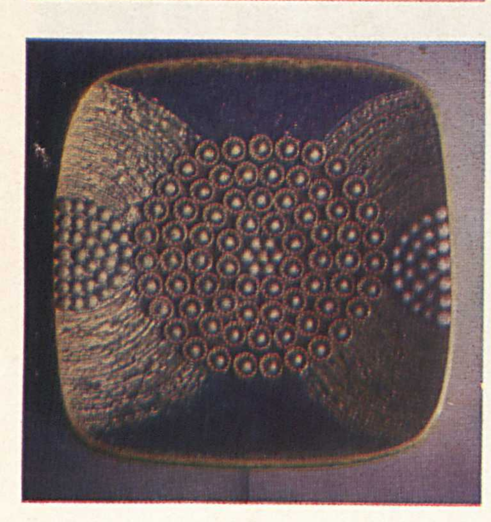
Декоративный пласт «Воспоминание о море». Шамот, эмали. 1973











в картине художник — больше созерцатель, отстраненный наблюдатель сурового, скованного неведомой силой леса, переносящего нас в таинственный мир сказок, то в керамике ощущается сопричастность к пробуждающемуся весеннему, буйно-зеленому, полному жизни, щебета птиц лесу. Звонкое сочетание зеленых и золотистых тонов усиливает впечатление «жизненности» произведения.

Несмотря на то что Флинта много раз обращается к одним и тем же мотивам, образный язык художника отличается большим разнообразием. Если в более ранних работах четко прочитывались изобразительные мотивы (например, в серии работ «Воспоминания о море» — ракушки, рыбы и т. п.), то в более поздних (композиция «Воспоминание о море») мы видим обобщенное решение. Наиболее точно раскрывается этот принцип в рельефах 1975 года, выполненных из шамота с применением эмалей и солей. Эти декоративные произведения — не столько память предметная, сколько эмоциональная — воспоминание о море, о бирюзово-голубых волнах, о раскаленном просоленном песке с разбросанными по нему сетями, о диковинных морских раковинах и растениях. Вещи эти строятся не на изобразительных мотивах, а на основе ассоциативных образов, обобщенных впечатлений. Триптих «Весна» и полиптих «Лето» (1974) также построены на обобщенной трактовке окружающего мира. Художественно-декоративный эффект в них возникает благодаря глубокому проникновению в плоть материала, ощущению его податливости рукам искусного мастера. В них лепка и живопись слились воедино, создавая кружевное переплетение линий рисунка, своеобразную глиняную филигрань, цветовые гармонии, подчиненные в каждом пласте определенному композиционному ритму. Всеми этими средствами создаются чарующие декоративные картины мира.

Большое место в творчестве Зиновия Флинты занимают мотивы народного творчества. Изображения, трактованные в национальном духе, — парни и девушки в украинских костюмах, народные музыканты — плавными «напевными» линиями вписываются в плоскости декоративных пластов и блюд. Цветовая гамма близка к гуцульской цветовой орнаментике, в некоторых пластах видны свойственные косовским «кахлям» сочетания зеленого, коричневого и белого.

Серия «Театр» вызывает ассоциации с народным театром, с его нехитрыми декорациями, с его традиционными героями-масками.

Часто в рисунок пласта вплетаются отдельные элементы традиционных орнаментов. Иногда композицию составляет лишь один какой-нибудь образ народного творчества, народных традиций. На одном из пластов изображен «паук» — старинное праздничное, чаще новогоднее, украшение народного интерьера, подвешивавшееся под потолком. Оно представляет металлическую или деревянную ажурную основу, на которой нацеплено множество разноцветных или одноцветных бумажек, стекляшек, металлических бляшек, создающих шар или неправильной формы объем. У Флинты этот «паук», помещенный на темно-синий фон, — будто тонкое стеклянное кружево, серебристо-сиреневоголубоватое, переливающееся.

Излюбленный мотив художника — городской пейзаж. Старинная архитектура Львова, отдельные уголки или панорама города находят отражение в разных вариантах, в разной палитре и в живописи, и в графике, и в керамике.

В керамических пластах они иногда получают мозаично-пеструю плоскостную трактовку, иной раз — это своеобразная живопись в керамике — объемная, сочная, с реальным решением перспективы. Некоторые пласты обрамлены рамкой. Заключенные в них изображения воспри-



Декоративные блюда из серии «Осень»: «Цветы с пчелой», «Груши», «Маки». Каменная масса, роспись. 1977

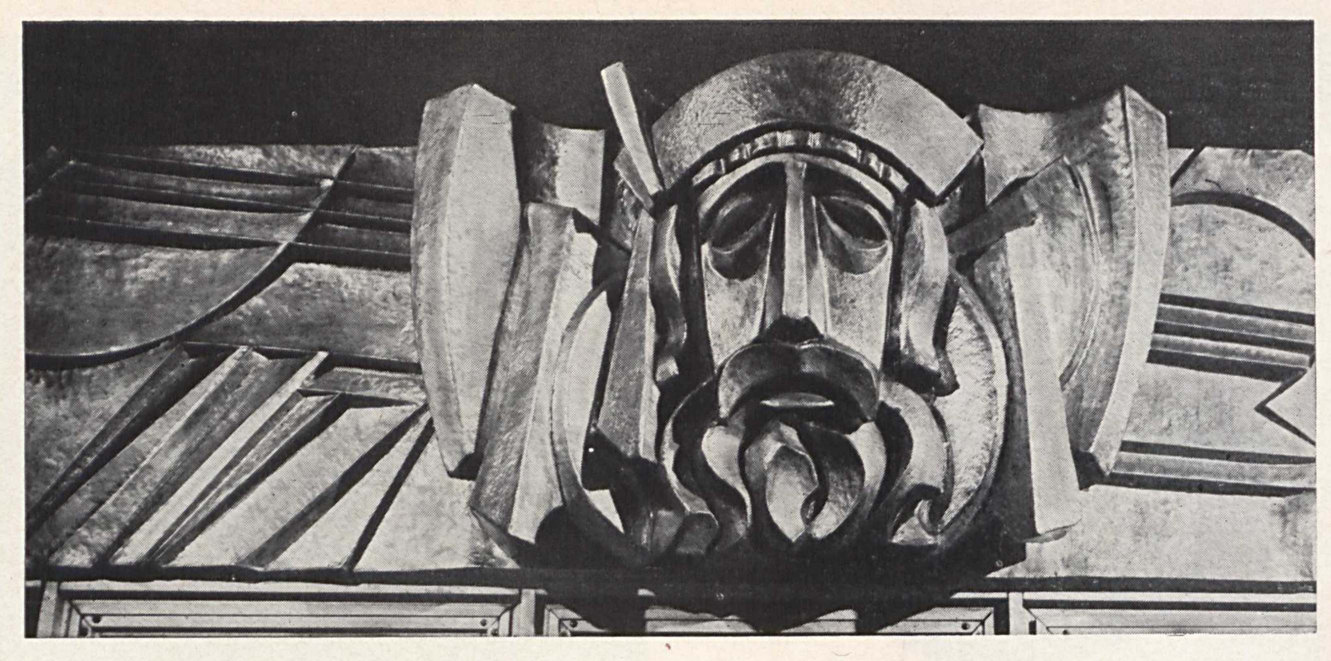


Декоративная ваза. Керамика. 1973

нимаются как окошки, открытые в мир. В одном — панорама залитого солнцем города, с его мозаикой стен, крыш, окнами, башнями, в другом — город, погруженный в ночь, где среди золотистой сетки огней темнеют силуэты домов. В третьем — интимный уголок интерьера с небрежно брошенной одеждой, театральной маской — частичка неведомой жизни, манящей своей загадочностью. В четвертом окошке — парусники в солнечном ярком свете, на темно-синем фоне моря или полуфантастические «драгоценности» океанских глубин, увиденные, будто через линзу, сквозь огромную толщу воды...
Декоративные пласты Флинты небольших размеров и часто буквально поражают тонкостью рисунка и филигранностью лепки. Безукоризненное чутье материала, цвета, мастерское умение подчинить их замыслу ощущается в каждой работе. Цвет в глазурях получает очень разнообразную и богатую тональную нюансировку, что позволяет художнику достигнуть интересных живописных эффектов. Дар живописца очень ощутим в керамических произведениях художника.
Многие работы Флинты украшают интерьеры общественных зданий. Некоторые были специально выполнены для определенных объектов. Например, для гостиницы «Восток» в Тюмени Флинта сделал несколько декоративных напольных ваз, очень интересных по форме и орнаментике, а также пласты-рельефы «Рыбы» и «Олени». Для поэтажных холлов были выполнены расписные блюда «Театр», «Музыка», «Цирк».
Гуцульская тематика стала основой для создания трех витражей в дегустационном зале кафе при пивзаводе в Мукачево Закарпатской области, одним из авторов которых был и Флинта. Среди последних работ такого плана — декоративные блюда для столовой санатория «Южный» в Трускавце. Они объединены общим названием «Времена года» и являются продолжением ассоциативно-образных вариаций на темы окружающей природы.
Оригинально по замыслу и цветовому решению панно «Цветущая земля» — роспись солями и эмалями на плитках из каменной массы — в клубе колхоза «Завет Ильича» Перемышльского района Львовской области.
Увлеченность живописью в последние два года сказалась на этом панно, а также и на других работах в керамике. Появились декоративные блюда с росписью, где мотивы природы трактованы несколько иначе, чем в прежних работах: в них преобладает изобразительность, живописное начало. Плавно очерченные формы, уверенные сочные мазки создают впечатление объемности фруктов, листьев, цветов, которые, однако, естественно «держатся» на вогнутой плоскости.
Мотивы растительного мира — ветка дерева с плодами, цветы — увлекли художника. Появляются новые варианты, новые решения. Наиболее удачным представляется серия «Осень», в частности «Маки», «Цветы с пчелой», «Яблоки», «Груши» (1977), где колористические искания находят интересную и богатую разработку. Мягкая пастельная гамма с тонкой нюансировкой цвета, графика рисунка, доведенная до изящества, и в то же время ощущение материала, его технических и художественных возможностей еще раз подтверждают мысль о том, что очевидно не было бы Флинты-керамиста без Флинты-живописца и графика, и — наоборот.
Неповторимый мир творческой личности Флинты, в котором художественная разносторонность переходит в своеобразный эмоциональный сплав, со всей полнотой раскрывается лишь в единстве его проявлений, в его разнообразии и цельности.







От Дубны до Владивостока. География творчества Андрея Кузнецова

Никита Воронов

Среди российских художников-монументалистов Андрей Кузнецов стал первым лауреатом республиканской премии (в области архитектуры) 1976 года. Он был награжден ею вместе с группой авторов Владивостокского драматического театра за росписи в фойе этого здания. Естественно, что творческий путь первого лауреата вызывает интерес, тем более, что в какой-то мере этот путь отражает процессы, происшедшие за последние 15—20 лет в нашем монументальном искусстве.

Одна из первых работ А. Кузнецова — мозаика «Атом мира» (в районе Дубны). Крупная фигура в центре и в контраст ей вокруг —мелкие, фоновые изображения. Символ, а вокруг него реальные события в реальных формах. Два пространства, два масштаба — центральной фигуры и фона. В этой мозаике много примет, характерных для произведений 1960-х годов.

С течением времени Андрей Кузнецов отойдет от перечислительной информативности своей первой работы и обратится к использованию повествовательных приемов организации росписей, проявляя более усложненное отношение к цвету.

Характерным примером тому может служить его мозаика «Барабанщик» на торце Дворца пионеров в Тольятти. Она вся решена в оттенках красного цвета с высвеченными пробелами. И только две небольшие части ее, повествующие о Великой Отечественной войне и о современном строительстве, выполнены в светлом, бело-голубом тоне. Красный барабанщик, красный пионерский галстук, красное знамя — все здесь образно требует этого огненного цвета и делает его применение не только оправданным, эстетически целесообразным, но и семантически необходимым.

Здание имеет хороший обзор с магистральной улицы, идущей почти перпендикулярно к плоскости фасада с торцом. И автор остроумно воспользовался этим, заполнив мозаикой не весь торец, а вырезав свое изображение в форме звездчатой структуры, издали напоминающей абрис значка — то ли пионерского, то ли комсомольского. Эта значковость или «марочность» монументального произведения здесь оказалась удивительно на месте.

Использование принципа повествовательности о разновременных событиях прочно вошло с этих пор в арсенал средств художника.

На рубеже 1960—1970-х годов Кузнецов — да и не он один — как бы вдруг почувствовал радость освоения цвета, возможность его символического, аллегорического, декоративного применения. Почувствовал свободу от необходимости привязывать цвет к натуре. И появляется несколько произведений, в которых художник как бы дает себе волю свободной игры с цветом, с его нюансами, контрастными сопоставлениями, возможностями строить им форму, подчеркивать ее плоскостность или же, наоборот, объемность. К таким работам относятся золотисто-солнечный «Прометей», построенный на нюансном соседстве красных, коричневых, желтых тонов, кое-где оттененных синим (Шлюз Саратовской ГЭС им. Ленинского комсомола. 1967—1971 гг.), декоративное мозаичное панно «Времена года» на здании клуба-столовой профилактория Куйбышевского химического завода в г. Тольятти (1970 г.) и выставочный вариант на ту же тему, где четыре женщины — четыре времени года — приносят свои дары маленькому ребенку (1971 — 1975 гг.). В этих двух последних работах символическое использование цвета сочетается с чисто декоративным. Но если здесь еще видна достаточно сильная привязанность цвета к форме, то в двух последующих работах Кузнецов делает опыт уже чисто декоративного, плоскостного использования цвета. Форма теперь уже членится цветом гораздо резче, тень становится четко контрастной цвету, все принимает ясную определенность и некоторую жесткость, построенность, что очень сильно подчеркивает «стенность» мозаики, ее органическую неразделимость с архитектурой. Таковы мозаика «Наука и труд» (1972 г.) в Могилеве на здании комбината синтетического волокна и мозаика «Слава труду» на здании ПТУ химзавода в г. Тольятти (1974 г.). Обе мозаики красивые, звонкие и радостные по цвету, особенно та, что на ПТУ с ее чистыми синими, голубыми и красными плоскостями цвета, с коричневой прорисовкой деталей, с мастерским использованием белого — то как цвета, то как фона.

Следующим шагом в освоении выразительных возможностей монументальной живописи явились попытки художника согреть работы более живой заинтересованностью, душевностью, ярко эмоциональным отношением. Таковы последние его произведения, выполненные во Владивостоке, — два торцовых панно в интерьере большого операционного зала Владивостокского почтамта («История почты» и «Современная связь») и роспись в фойе нового театра.

«История почты» сделана в теплой желто-красной гамме с включением синего. Мозаика здесь разбита на фоновые цветные вертикали, но не столь жесткие, более спокойные, ритмически организующие поверхность стен. Здесь много небольших изображений, связанных с почтой.

А. Кузнецов
Рельеф на фасаде театра.
Владивосток.
1972—1975.
Фрагмент.



Два из них помещены в клеймах, другие расположены свободно, переходят с одной цветной плоскости на другую, организуют около себя собственное пространство. Ямщик на тройке с почтальоном, почтовый поезд, первый почтовый автомобиль, воздушный шар, на который с удивлением воззрились жители провинциального городка, корабль с парусами и колесами. Во всем видно любование предметом изображения, очень легкий юмор, который где-то переходит в грусть — по свечке, щипцам для нагара, старинной резной печати для сургуча, гусиному перу...

Противоположная стена — преимущественно в голубых тонах: антенны, газеты, Останкинская башня, воздушный лайнер, телевизионный экран... Но наряду с апофеозом техники и здесь есть человеческое тепло, привычная и трогательная обыденность — человек с газетой, ласточки на телеграфных проводах, сельский почтальон с велосипедом.

А главное, что создает впечатление заинтересованности автора, его творческого переживания, — это непредвзятость, свобода общей композиции. В ней есть какой-то дух вдохновенной импровизации, легкость, чистота. Конечно, были мучения, эскизы, доработки, изменения по замечаниям. Но все же ощущение не столько работы, сколько именно творчества — осталось. Сделанная, казалось бы, в общем стилевом русле, эта работа радует яркой талантливостью и свободой по отношению к общепринятым нормам. В ней есть авторское отношение — и это определило главное ее достоинство.

Вершиной в творчестве А. Кузнецова 1970-х годов стали его росписи в фойе Драматического театра им. М. Горького во Владивостоке, концентрированное выражение всего того, что по отдельным крупицам собиралось более, чем за полтора десятка лет работы. Здесь интересно все — и формальные приемы живописного языка, и развитие содержания. Семантически роспись делится на три неравномерные части. Два боковых вертикальных панно — «Европейский театр», «Советский театр», и длинный фриз — «Русский театр» от Пушкина до Горького, идущий по полукруглой, выступающей в фойе, глухой стене театрального балкона.

Горизонтальная протяженность росписи расчленена цветными вертикалями. Но теперь это уже не просто цветные подкладки фона, как в прежних мозаиках, а осмысленные цветовые плоскости, образованные то потоками света невидимых театральных софитов, то складками занавеса, то архитектурными сооружениями сцены. Цветные фона каждый раз отделяют пространство одного действия от другого. В «Русском театре» пьесы выбраны так, что они разворачивают перед нами не только историю драматургии, но и историю страны, начиная с Москвы XVI века и до начала революционной эпохи. Таким образом, категория времени введена в ткань росписи очень богато и разнообразно — как время театральное и как время историческое. То же самое и в двух вертикальных панно — от античного театра, народного театра масок — к Мольеру и Шекспиру, а в «Советском театре» — от Синей блузы, опытов Маяковского и Мейерхольда, через пьесы об интервенции и гражданской войне, о стройках первых пятилеток — к «Фронту», к трагедии в краю тихих зорь. Художник то спрессовывает историю, перескакивая через века, то внимательно разглядывает отдельные десятилетия.

Эта историчность повествования воспринимается и чисто физически — благодаря полукруглому выступу, на котором располагается роспись, и отсутствию дальних точек обзора. Воспринять все произведение целиком здесь невозможно. Необходимо переходить от сцены к сцене, то есть рассматривание росписи само растягивается в пространстве и времени, требует движения и из мгновенного акта превращается в процесс. На изображенное время накладывается время последовательного восприятия. Принцип повествования здесь выдержан спокойно и обстоятельно. Нет каких-либо заглавных символов и сопутствующего им фона. Художник принципиально настаивает на значимости каждого отобранного им эпизода для истории театра, для истории культуры, подчеркивая это при разности пространств единством масштаба. И вместе с тем каждая мизансцена, каждый герой — концентрированный символ пьесы и времени. Выбор цвета здесь удачно связан с интерьером фойе, с деревянной обшивкой стен и потолка, бело-серой каменной облицовкой столбов. Его рисунок точен и четок, он внимательно выписывает предметы и лица, любуется деталями. Каждая сценка будит воспоминания, вызывает ассоциации. Ведь театр для большинства обычных зрителей — это не только пьеса и актеры. Это событие в однообразии жизни, это праздник, выходное платье, настроение, ожидание каких-то переживаний. И вот это личностное отношение к театру художнику удалось передать и зрителям. В целом, не считая цветовых фоновых подкладок, которые все же есть дань стилю времени, Андрей Кузнецов в этой работе выступил очень самостоятельно, интересно и впечатляюще.

Весь его путь, как мне представляется, это не только непрерывное обогащение, но и непрерывное борение между своим и общераспространенным, к которому художник прислушивается иногда излишне чутко. В росписи Владивостокского театра, своего, индивидуального, личного неизмеримо больше, чем и определяется значение этого произведения. Представляется, что оно этапно для автора и его индивидуальная манера, основанная на собственном пристальном и внимательном взгляде и своих авторских приемах, будет в дальнейшем еще более совершенствоваться и выявляться все определеннее и нагляднее.



А. Кузнецов
«История почты».
Мозаика в здании почтамта.
Владивосток.
1973—1975. Фрагмент

«История театра».
Роспись в фойе театра.
Владивосток.
1972—1975



Художественная критика в системе искусствознания

Александр Каменский

В недавние годы у нас как-то стихийно и непредвиденно начался бурный процесс самопознания искусствоведческой науки. «Кто мы, зачем мы? — слышатся жадно заинтересованные и несколько тревожные голоса искусствоведов на диспутах в различных аудиториях и в специальных изданиях. — Каковы наши цели, системы доказательств, техника аргументации?..»

Дискуссия о критике на страницах «ДИ СССР» — в ряду этих самопознающих поисков и откровений. При всей кажущейся их неожиданности, они закономерны и неизбежны; удивляться приходится лишь тому, что они не загорелись много раньше. Ведь мы оказались в ситуации изрядной путаницы и неразберихи по некоторым существенным теоретическим вопросам. Так, в ходе дискуссий выяснилась поразительная вещь: у нас нет пока что единой и общепринятой точки зрения на такие исходные, основополагающие начала искусствоведения, как предмет его научных поисков, методология аналитических изысканий, наконец, характер, цели и взаимоотношения его различных жанров.

Вопрос о творческой природе и познавательных возможностях художественной критики, об ее положении в общей системе искусствоведения, быть может, имеет тут ключевое значение. За последние годы в нашей специальной печати не раз встречались попытки размежевания художественной критики и иных искусствоведческих дисциплин по признаку «ценностного» и «бесценностного» отношения к творчеству художников. Критика в рамках такой трактовки «ценностна», а историческое искусствознание тяготеет к безоценочности. Поэтому, полагают авторы подобных построений, можно говорить о существовании двух типов искусствоведческого суждения — «научно-познавательного» и «критически-оценочного». Само собой утверждается их принципиальное различие [1].

Но так ли уж справедливы и обоснованны эти категорические противопоставления художественной критики и других жанров искусствоведения? «Концептуальные модели», построенные на таких контрастах, выглядят прочными лишь до тех пор, покуда они не соприкасаются с реальной практикой работы искусствоведов. А вот при переходе из области логизирующего, спекулятивного мышления в сферу конкретных искусствоведческих произведений результаты оказываются совсем иными.

В самом деле. Что такое художественная критика? Это современное суждение о проблемах, мастерах, общей эволюции искусства в различные эпохи (причем, трактовка сегодняшнего восприятия, скажем, рублевской «Троицы», леонардовской «Джоконды», рембрандтовского «Блудного сына», попытки понять их в контексте новых дней — задача столь же животрепещущая и актуальная, как и оценка только что созданных художественных произведений). Само собой, оно, это суждение, разносторонне связано с общественными, эстетическими, нравственными и иными идеологическими концепциями эпохи и потому всегда и обязательно имеет «ценностный» характер. Эта «ценностность» вдобавок обострена и подчеркнута особенностями субъективного авторского восприятия, личными интонациями. Однако все это в принципе (как теоретико-философском, так и практическом) вовсе не препятствует объективности художественно-критического суждения, его научной глубине и обоснованности. Конечно, те или иные работы критиков, от Дидро и Белинского до Бодлера, Мейер-Грефе, Луначарского, мы в известной мере воспринимаем как документы общественной ситуации и борьбы взглядов своего времени. Но это ни в малой мере не может затмить или хотя бы уменьшить позитивного историко-художественного смысла их размышлений и оценок, который зачастую сохраняет свою силу и в последующие времена. Очевидно, что в работе художественного критика больше «привходящих» обстоятельств, чем у ученого академического плана; путь к истине у критика по-своему более тернист и сложен. Но это — по внутреннему смыслу и идеальной целенаправленности жанра — именно путь к истине, а не некое обслуживание конъюнктуры, как это кажется сторонникам контрастных противопоставлений художественной критики и «научного изучения» искусства.

Но подойдем к проблеме с другого конца: так ли уж «бесценностны» те жанры искусствознания, которые по традиции отделяют от художественной критики и даже противопоставляют ей? Искусствознание академическое, историческое, «стремящееся к научности»?

Посмотрим сочинения этого типа. Конечно, есть такие ответвления, аспекты и проблемы искусствознания, которые полностью укладываются в рамки имперсональной, так сказать, «естественнонаучной» доказательности. Это технология художественных материалов и способы их применения, законы визуального восприятия искусства, отдельные вопросы археологического, атрибуционного, музеологического порядков. К ним, пожалуй, можно еще присоединить первичную систематизацию историко-художественного наследия, область фактологии. Все это крайне важно, никакая научная история искусства без этого совершенно немыслима.

Но вот начинается истолкование сущности искусства, его идейного и образного строя. И тут «бесценностность» полностью и безвозвратно утрачивает свои позиции. Уже при изучении и трактовке исторической, социальной, культурной среды, которая породила творчество художника, искусствовед избирает в полной мере «ценностную» позицию отношения к тем или иным эпохам и событиям общественной эволюции. Но тут он пока еще не затрагивает специфическую проблематику своей науки и в какой-то мере решает традиционные задачи общей, гражданской истории.

Когда же историк искусства приходит к тому, что составляет основную и подлинно сокровенную сущность его тонкой и сложной профессии, к попыткам постижения и трактовки художественных образов, он «ценностен» в каждом своем суждении, в каждой своей фразе.

Раскроем книги, чтобы убедиться в этом. Возьмем для «чистоты эксперимента» сочинения самых строгих и последовательных представителей академической науки, нетерпимых к своевольному субъективизму или бесшабашной эссеистичности. Например, В. Н. Лазарева. Посмотрим, распахнув наугад любое из его сочинений, как он строит рассказ — даже не о поэтическом содержании памятника, а об его формальной структуре. Вот отрывок из статьи, которая уже своим заглавием подчеркивает преимущественное внимание именно к форме, «О своеобразии живописного языка Джотто» (полужирным мною выделены места анализа, связанные с зрительским восприятием искусства, имеющие отчетливо «ценностный» характер):

«Всякий, посетивший Капеллу дель Арена в Падуе, **уносит с собой воспоминание о чем-то необычайно ясном и чистом.** Небольшая капелла, украшенная Джотто **с великим искусством, производит глубокое впечатление красотой своих простых, строгих пропорций и гармонической согласованностью** росписей с архитектурным пространством... Членения стен и свода в Капелле дель Арена крайне просты. **Поэтому входящий в капеллу сразу же охватывает глазом всю** декоративную систему, которая построена строго центрически... Если сама роспись падуанской капеллы **действует на зрителя благодаря простоте и гармоничности** своих членений **успокаивающим образом, порождая ощущение какого-то внутреннего равновесия, то не в меньшей степени этому впечатлению способствуют и другие факторы...** Интерьер Капеллы дель Арена **напоминает по своему кристально ясному духу ренессансные интерьеры. В нем дышится почти так же легко и свободно,** как и в капелле Пацци Брунеллески» [2] и т. д.

Как видим, в этом аналитическом исследовании формальный строй джоттовских фресок полностью соотнесен со зрительским восприятием (которое, разумеется, изначально ценностно), рассмотрен в плоскости эмоционального воздействия. И ведь это вовсе не случайно. Налицо совершенно умышленное и убежденное стремление провидеть в формальном строе произведения отсветы его образного смысла, который в свою очередь толкуется автором от начала до конца «оценочно», вдобавок в категориях и на языке современных представлений и мнений. Мы можем в этом тысячекратно убедиться, перечитав страницы, посвященные идейно-поэтическому содержанию образов искусства в работах любых представителей «классического» искусствознания, западного и русского. Откройте книги «стариков» — К. Юсти, К. Неймана, М. Фридлендера, Ю. Мейер-Грефе, Б. Бернсона, А. Бенуа, И. Грабаря и т. д. — вплоть до Р. Фрая, Л. Вентури, В. Лазарева, Б. Виппера, Д. Ревалда. Сочинения Б. Р. Виппера, еще одного из наших академических корифеев, стоит в этой связи процитировать. Как раскрывает Виппер образную суть произведений далеких эпох? Вот несколько буквально сходу взятых отрывков из одной и той же книги этого замечательного автора (написанной незадолго до кончины):

«Солнце светит так ярко и чудесно, оно делает пространство, окружающее человека, таким своеобразным и волнующим, но человек чувствует себя в мире пассивным и бесконечно одино-

ким — так можно было бы сформулировать содержание «Лестницы Фабрициуса» [3].

«В портрете Б. Койманса Гальс широкой, свободной кистью набрасывает образ изящного патриция и несколькими, остро намеченными черточками — криво надетой шляпой с огромной розеткой, стеклянным взглядом и каким-то еле уловимым изгибом губ — подчеркивает душевную вялость, пресыщенность и недалекость этого элегантного кавалера» [4].

Есть ли в этих отрывках хоть одна «бесценностная» фраза? И не очевидно ли, что за каждым из этих строго академических историко-художественных суждений и оценок стоит наш современник, опирающийся в своих созерцательных размышлениях на широко понятый духовный опыт своей эпохи, на личное, глубоко и тонко развитое поэтическое чувство? Иными словами, не выполняются ли во всех этих искусствоведческих операциях классического стиля (как у Б. Р. Виппера, так и у В. Н. Лазарева) в том числе и обычные художественно-критические задачи? Не приходится удивляться, когда еще один из наших искусствоведческих лидеров старшего поколения А. Д. Чегодаев, в своей известной книге о Констебле то и дело переходит на открытое «я» и пишет, например, что «смысл и значение констеблевских этюдов неба и облаков» он проверял во время своего путешествия по пути в Англию — «через два дня после этого воздушного путешествия я впервые увидел констеблевские этюды облаков не в фотографиях, а в подлиннике: казалось, что этот человек смотрел на мир глазами двадцатого века, словно предвидя безмерное расширение чувства пространства, захватившее этот грядущий век, и предвещая его воздушно-космические интересы» [5].

Сравнительно с работами Б. Р. Виппера и В. Н. Лазарева А. Д. Чегодаев не меняет методологических принципов, он лишь более остро и откровенно раскрывает все то, что находится в «подтексте» у его старших коллег и учителей.

Повторяю, я взял сейчас отрывки из произведений известных историков искусства, очень строгих и тщательных в своих научных суждениях и оценках. Аналогичных примеров можно привести практически безграничное количество, даже если не обращаться к сочинениям авторов, склонных к свободно-литературным формам изложения, к эссеизму и т. д. И суть дела, разумеется, абсолютно не в том, что Виппер или Лазарев наряду с концепционно-«бесценностными» построениями позволяют себе время от времени побаловаться метафорой, субъективно-поэтической вольностью, мнением сугубо личного свойства. Такое умозаключение было бы обывательской пошлостью. Речь идет о глубоких закономерностях искусствоведческой науки, об ее специфической и неповторимой внутренней логике. Разносторонние аргументационные возможности этой науки основательны и серьезны, но, поскольку основным ее предметом является истолкование идейно-образного смысла искусства и осознание его в духовном контексте своего времени, ценностный характер искусствоведческого суждения (и зачастую определенная его художественная окраска) обязателен и неизбежен. Я взял бы на себя смелость утверждать, что у этого суждения должно быть х у д о ж е с т в е н н о - к р и т и ч е с к о е ядро. Речь идет, разумеется, не о том, что искусствоведческому тексту нужна внешняя живость, литературность, образность и т. д. (все это в каком-то смысле порой и впрямь оказывается существенной аргументационной необходимостью, так сказать, имманентной ходу искусствоведческого доказательства; дальше об этом еще пойдет речь). «Ценностное» суждение в искусствоведении вовсе не ограничивается художественно-образной сферой, оно может быть широким, сливаясь с разными аспектами общеидеологической и общеисторической проблематики.

И вот это-то «ценностное» суждение в искусствоведении и есть, собственно говоря, — по своей гносеологической природе! — художественная критика. Оно, это суждение, не является чем-то внележащим по отношению к «научному искусствознанию», а напротив, его структурной внутренней частью, пожалуй, даже его исходной, начальной основой. Без этого опорного ценностного суждения искусствоведческий текст лишается высшей цели, полета, превращается в мертвую догму, в сухой ученый комментарий, во что-то, извините, «евнухоидное». Постижение сокровенного смысла, души искусства оказывается совершенно недоступным ученому, который оторвался от живой, питательной почвы непосредственного художественно-критического восприятия и понимания творчества мастеров современности и прошлых эпох. Такой вывод подсказывает не только пристальное знакомство с творческой «моделью» искусствознания, но и опыт его истории, весьма сложной, в каких-то поворотах драматичной.

В силу роковой игры обстоятельств искусствознание как наука сложилось в пору расцвета формальной методологии. Добросовестные, обстоятельные, но лишенные серьезной теоретической оснащенности произведения фактографов и иконографов, представителей культурно-исторической и позитивистской школ относятся, в сущности, к донаучному периоду истории искусствознания. Швейцарско-немецкий ученый Генрих Вельфлин в конце прошлого и начале нынешнего века сделал художественную форму объектом специального эстетического и историко-художественного суждения. С этим связана и осуществленная им разработка категорий стиля, их исторической динамики. Все это было для своего времени поистине великими открытиями. Заслуга Вельфлина состоит в том, что он увидел в формальных структурах реальное бытие искусства, его плоть, его тело, чью анатомию он понял и показал с последовательностью естествоиспытателя. Однако исторический парадокс заключался в том, что при изысканиях основателя формальной школы (а в особенности его последователей-эпигонов) от этого тела фатально отлетала душа. Собственно говоря, эта школа никогда не изучала историю и с к у с с т в а в полном и глубинном смысле понятия. Она занималась лишь одним ее формальным аспектом, отсеченным нарочито и, я бы сказал, беззаконно. Идейное, поэтически-образное содержание искусства, его исторический и духовный смысл эту школу абсолютно не интересуют. Теория получилась головоногой; следствия и причины перепутались; свет высшей цели перестал освещать средства ее достижения, которые самым нелепым манером стали получать ненужную им и мертвящую их самих автономность. Шок от познания тайн формотворчества оказался столь велик, что в прострации забылся предмет искусствоведческой науки или, точнее, он обрел извращенное толкование. Еще и еще раз подчеркиваю: исторические заслуги Вельфлина огромны, он открыл перед исследователями изобразительного искусства возможности стройно-систематического изучения художественной формы и стилистики и — хоть с одного конца — направил своих коллег на путь научной систематичности аргументации. Но абсолютизация формального начала привела к односторонности искусствоведческой науки, которая в узких пределах вельфлиновского метода неспособна получать целостные и полноценные результаты [6]. Среди определяющих причин этой роковой ограниченности вельфлинианства, на мой взгляд, можно назвать утрату ценностного художественно-критического ядра в концепционной системе формально-методологической школы.

Из последующих многочисленных попыток дать искусствознанию общую и единую методологическую направленность наиболее яркой и интересной была, пожалуй, «иконологическая» концепция Панофского с ее сложной и разветвленной «интерпретацией» художественных памятников. В отличие от формальной методологии для школы Панофского именно образ оказывается основным объектом изучения. Рассматриваются исторические ситуации его возникновения, разнородные и разноплановые особенности сюжета, источники аллегорий и символов (поистине это «конек» иконологии), понятийные особенности, оттенки и повороты замысла («интенции») автора.

Все это по-своему интересно и полезно. Но если Белинский называл критику «движущейся эстетикой», то методологию Панофского можно было бы именовать эстетикой окаменевшей, как бы археологизированной. Она искусственно отслаивает от произведения его отдельные смысловые линии, рассматривая их вне всякой связи с общим художественным механизмом работы мастера. Она полностью логизирует образ, отсекая его от сферы и характера художественного воздействия. А ведь это жестоко обедняет работу искусствоведа, который практически лишается возможности изучить и понять соотношения картин или скульптур с жизненным контекстом различных эпох. Панофский не только отрицает право на художественно-критическое прочтение памятников искусства прошлого, третируя его как «квазипоэтические парафразы чувственных впечатлений» [7], он вообще призывает к отказу от современной точки зрения. Таково логическое следствие тяготения к «бесценностным» позициям в искусствознании. Будучи весьма последовательным в этом плане, Панофский выдвинул странную и, конечно же, утопическую идею «органической ситуации»: он предложил историкам искусства не только досконально изучать духовную и культурно-историческую среду времени создания произведений (что, разумеется, всегда необходимо), но и «безоценочно» растворяться в атмосфере изучаемой эпохи, как бы воспроизводя в себе самом эстетические «интенции» художника. Такая насильственная археологизация искусствоведческого суждения и связанная с ней, весьма характерная для «бесценностных» концепций расправа с художественно-критическим подходом к искусству закономерно приводит иконологов к печальному отрыву от живой сути художественного творчества. Их изыскания превращаются в фейерверки бесплодной эрудиции, в «ученые прогулки вокруг искусства», как язвительно заметил кто-то [8].

Я не буду сейчас касаться иных попыток придать искусствознанию последовательно «бесценностный» характер (на этом построены, в частности, вся так называемая «искусствометрия», статистическая эстетика в ее применении к изобразительным искусствам и т. д.) [9]. Укажу лишь в этой связи на одну своеобразную ситуацию. Ведь стремление к схематической формализации искусствознания порождается сейчас чаще всего не агрессивными настроениями представителей естественных наук, которым научно-техническая революция могла бы внушить иллюзию тотальности и всесильности их методологии познания. Нет, сальерианские призывы разъять, как труп, музыку, поверить алгеброй гармонию по преимуществу раздаются из уст гуманитариев, страдающих неким комплексом неполноценности. Им кажется, что отличная от естественных наук «ценностная» специфика искусствознания фатально ведет к ненаучности, к безнадежному отставанию от прогресса. Пожизненные первые ученики, они хотели бы, чтобы выводы искусствоведческого исследования обладали бесповоротной однозначностью, вроде ответов в конце школьного учебника.

А вот наиболее глубокие и проницательные из современных физиков, математиков, биологов и т. д. отдают себе отчет в том, что некоторые из существеннейших задач наук об искусстве, так же, как и чисто творческие проблемы самого искусства, невозможно решить при помощи знаковой и иной схематизации (которые успешно применимы к явлениям и характеристикам внеобразного порядка). Мало того, такие «естественники» восторгаются этой особенностью художественного мышления и познающих его дисциплин, считают ее, эту особенность, источником драгоценного обогащения человеческого бытия. Нильс Бор, к примеру, говорил: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, н е д о с я г а е м ы х д л я с и с т е м а т и ч е с к о г о а н а л и з а» (разрядка моя. — *А. К.*) [10].

Прекрасная формула! Она обнимает многие существенные оттенки художественного творчества и исследующих его наук. Причем «недосягаемые для систематического анализа гармонии», коль скоро мы говорим об искусстве, воплощены в феномене о б р а з а. Не в совокупности мотивов, символов и т. д. (что так занимает и развлекает иконологов), а в целостной трактовке действительности, обладающей особой художественной организацией. Образ оказывается фокусом всех основных качеств произведения искусства, обобщенным завершением и внутренней сутью его смысловой структуры и стилевой стихии. Потому-то умение

понять, раскрыть и донести до читателя образную «плоть и кровь» картины, скульптуры, архитектурного ансамбля — венец искусствоведческого творчества. Вне ценностного художественно-критического суждения постигнуть и раскрыть образ (и его восприятие) практически немыслимо. Однако ценностность исходной позиции искусствоведа ни в малой мере не приводит к каким-то обязательным ограничениям и упрощениям в возможностях аналитической и синтезирующей аргументации его работ. Она может (и должна) быть специфична настолько, насколько это ей научно необходимо. Иное дело, что сама внутренняя природа художественного образа (воспринятого полнокровно и органично, а не в каком-то однозначном логическом срезе) направляет исследователя на путь живого и внятного размышления, сопрягающегося с философскими, нравственными, историко-социальными и, разумеется, собственно эстетическими проблемами «ценностного» порядка. Со всем этим могут быть связаны художественная окраска и художественно-образные приемы исследования. Такой подход освещает новым светом изначальное и структурное значение художественно-критического «ядра» в общей динамике искусствоведческого исследования.

То наиболее плодотворное направление в мировом искусствознании нашего века, которое я бы назвал синтетическим и которое успешно соединяет идейные, историко-культурные, стилистические, образные моменты в единую систему искусствоведческого суждения, на практике давно уже освоило такое соотношение ведущих элементов своей науки. Только оно, это соотношение, в широком методологическом плане пока что еще не понято с достаточной мерой ясности и последовательности, особенно в своей внутренней субординации.

Речь идет не только об отвлеченно-теоретических проблемах. Осознание «ценностного» характера искусствоведческого суждения имеет далеко идущие последствия. Ведь в этом случае искусствовед (со всем огромным аппаратом своей науки) утверждается в роли выразителя общественного мнения о произведениях искусства, об их связях и взаимодействиях как с эпохой, так и с современностью. Восприятие и постижение образного смысла произведений ставится тогда в известную связь с динамикой духовного бытия времени (что определяет особый — и тоже динамичный — тип объективности такого постижения). Постигнутые образы становятся частью общественного сознания, вливаются живым элементом в жизнь эпохи, а в некоторых (вполне реальных, но мало исследованных) отношениях развиваются вместе с этой жизнью. Итоги и выводы искусствоведческого постижения картин или скульптур (так же, как книг, спектаклей, симфоний) в известном смысле присоединяются к характеру эстетического воздействия работ художников.

Повторяю и подчеркиваю: речь идет не только об оценке новых произведений, но и о современной трактовке памятников искусства прошлого. Напомню в этой связи одно наблюдение К. Маркса (из введения к «К критике политической экономии»). Рассуждая о взаимоотношениях развития искусства и общества, он заметил: «...трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца»[11].

Эти слова часто цитируют, но, кажется, не обращая внимания на то, что в них сформулирована одна из коренных задач искусствознания. Конечно, искусствоведам, которые занимаются памятниками давних времен, прежде всего необходимо рассмотреть и понять их в рамках определенной эпохи. Но жизнь современной культуры возлагает на нас и другую сложную и крайне важную задачу: разобраться в том, как и почему работы мастеров Древней Греции, Древней Руси, Возрождения и т. д. «продолжают доставлять нам художественное наслаждение». Надо понять, в чем особенности и характер этого наслаждения, которое всякий раз конкретно и неповторимо, которое обладает удивительной и парадоксальной способностью изменяться вместе со временем, вступая с ним в разносторонние взаимосвязи.

Напомню в этой связи удивительно меткое наблюдение Пикассо: «...даже когда картина закончена, она продолжает и дальше менять свое лицо в зависимости от настроения того, кто ее сейчас смотрит. Картина живет своей собственной жизнью, подобно живому существу, и подвергается таким же переменам, какие происходят и с нами в повседневной жизни. Это вполне естественно, потому что она получает жизнь от человека, который ее созерцает»[12].

При всей внешней эксцентричности такого утверждения оно обладает неукоснительно-строгой научной точностью, ибо каждое произведение искусства в известной мере изменяется вместе со временем, с характером и содержательными оттенками зрительского восприятия, обладающего «объективной субъективностью». Как то или иное произведение, стили, школы искусства входят в духовный контекст той или иной эпохи? Ответить на этот вопрос (и на все сопряженные с ним проблемы) способен только такой искусствовед, который сочетает в своих изысканиях историческую методологию и живую художественно-критическую трактовку памятников искусства.

Искусствоведы еще не изучили во всей полноте природные качества своей науки. Стоило бы задаться вопросом: почему сочинения литературоведов, театроведов, киноведов преимущественно посвящены трактовке образов, духовных и социально-исторических проблем, затронутых писателями, режиссерами, артистами, а искусствоведы по большей части заняты лишь различными аспектами стиля, которые при всей своей несомненной важности затрагивают лишь внешнюю сторону искусства? Ведь у всех этих наук один предмет изучения — искусство, а жанрово-формальные отличия имеют подчиненный характер, второстепенный сравнительно с образным смыслом. Почему же в своих суждениях историки изобразительного творчества (да и его критики) зачастую выглядят куда более ограниченными и односторонними, чем их коллеги по смежным искусствоведческим и литературоведческим дисциплинам?

Тут есть над чем задуматься. Для очевидного большинства современных представителей нашего литературоведения, театроведения и т. д. «ценностный» характер их наук лежит вне дискуссионной плоскости. Для них, если воспользоваться формулой М. М. Бахтина, «критерий... не точность познания, а глубина проникновения»[13], причем интерпретация литературного образа является не «ненаучной», но «инонаучной» формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности»[14].

К искусствознанию это понятие «инонаучности», имеющей свою особую, ценностную природу, свои законы точности и свои системы доказательства, относится в самой полной мере. Мы должны эту «инонаучность» понять, изучить, освоить применительно к своим задачам. Даже общетеоретическое прояснение этой проблематики крайне важно. Оно поможет искусствоведам вернее и определенней «найти себя», выйти на широкие просторы общественной и духовной жизни своего времени, наконец, вступить в гораздо более широкое и живое взаимодействие со всеми, кто ходит в музеи и на выставки, кто читает наши книги и статьи. Подобный двусторонний контакт со зрителями и читателями не просто желателен в просветительских целях на какой-то благотворительный манер. Нет, этот вечный «диалог» является ценностной почвой искусствоведческого суждения, которое без такого диалога, в сущности, не возникает и не развивается.

Но этот парадокс художественной критики и искусствознания в целом должен быть предметом отдельного подробного рассмотрения.

---

[1] См.: *Б. Бернштейн.* История искусства и художественная критика. — «Советское искусствознание-73». М., 1974, с. 264; Он же. О методологии критики. — «ДИ СССР», 1977, № 5, с. 27; *М. Каган.* Художественная критика и научное изучение искусства.— «Советское искусствознание-76. I», М., 1976, с. 330 и др.

[2] *В. Н. Лазарев.* Старые итальянские мастера. М., 1972, с. 75—76.

[3] *Б. Р. Виппер.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962, с. 205.

[4] *Там же*, с. 170.

[5] *А. Д. Чегодаев.* Констебль. М., 1968, с. 158—159.

[6] Пока еще нельзя сказать, что критическая оценка наследия формально-методологической школы является общепринятой. Иным ученым ова и поныне кажется «единственно научной» в искусствознании. Еще предстоит разобраться до конца в этом наследии, дать ему справедливую и объективную историческую оценку.

[7] Цит. по ст.: *М. Соколов.* Границы иконологии и единство искусствоведческого метода. — В сб.: «Современное искусствознание Запада о классическом искусстве». М., 1977, с. 233.

[8] В своей последней книге «Художественные проблемы итальянского Возрождения» (М., 1976, с. 13, 14) М. В. Алпатов так ха- «Иконология, как ее понимал Панофский, должна была преодо- рактеризует взаимоотношения иконологии и истории искусства: леть односторонность вельфлинианства путем тщательного рассмотрения тем и сюжетов. Такова была начальная программа иконологии Панофского. Однако в дальнейшем она свелась к дилологии, к тщательному изучению литературных источников отдельных произведений. Обширная эрудиция, которую она потребовала от исследователей, увела науку от понимания самого искусства... иконология роковым образом повела к утрате художественного критерия, а это лишило историю искусства ее главного орудия».

[9] На генетическую связь этих направлений с формальной методологией указывают советские исследователи — см.: *В. Мартынов.* Искусствознание и искусствометрия. — Сб. «Советское искусствознание-74». М., 1975, с. 262—283; *С. Завадский.* Эстетическая теория Макса Бензе. — Сб. «Художественный образ и структура». М., 1975, с. 130—173 и др.

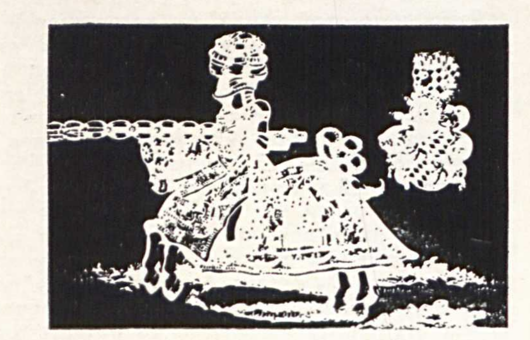
[10] *Нильс Бор.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961, с. 111.

[11] Цит. по: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., 1957, с. 135—136.

[12] «Пикассо» (сборник). М., 1957, с. 18.

[13] См.: *М. М. Бахтин.* К методологии литературоведения. — В сб. «Контекст. 1974». М., 1975, с. 204. Курсив. М. М. Бахтина.

[14] Формула С. С. Аверинцева («Краткая литературная энциклопедия», т. 6. М., 1971, стлб. 282).



Словацкий художник Милан Добеш

Людмила Казакова

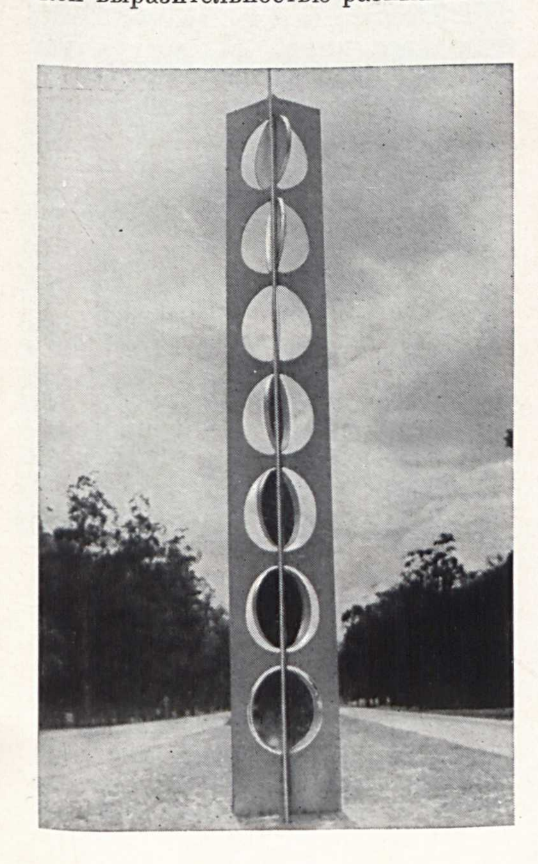
Милан Добеш — братиславский художник, который обратил свой талант к использованию художественных возможностей света, его жизни в движении. Свето-кинетические объекты и пластика Добеша появились на отечественных и международных выставках этого вида искусства в середине 1960-х годов. Первые самостоятельные выставки, где были представлены серии визуальных и кинетических объектов, состоялись в Братиславе в 1965 году (это была первая выставка этого жанра в Словакии) и в Праге в 1966 году. С этого времени Добеш — участник всех значительных выставок, среди которых следует назвать Биеннале в Сан-Марино в 1967 году, выставки «Документа» в Касселе (1968), Экспо-70 в Осаке, Биеннале в Монтевидео (1968), где Добеш получил первую премию. Окончив в 1956 году Высшую школу изобразительных искусств в Братиславе по классу живописи, Добеш начинал свой путь в искусстве как пейзажист. Уже в живописи выявилось динамическое начало в передаче цвето-пластических задач.

Работа с архитекторами в начале 1960-х годов привела художника к монументальным формам освоения пространства. Пластические панно, витражи, настенная живопись в общественных интерьерах в Нитре, Кошицах, в Пиштянах (отель «Термиа») на Сліячи (1964—1966) характеризуются структурно-пластической выразительностью разных материалов (стекло, алюминий, бетон). В световых панно бара гостиницы «Термиа» в Пиштянах (1962—1964), в пластических композициях ее зала световые рефлексы играли особую роль в построении «высокой» рельефной пластики. Здесь уже ясно проступали художественные принципы активизации движения света, световой вибрации.

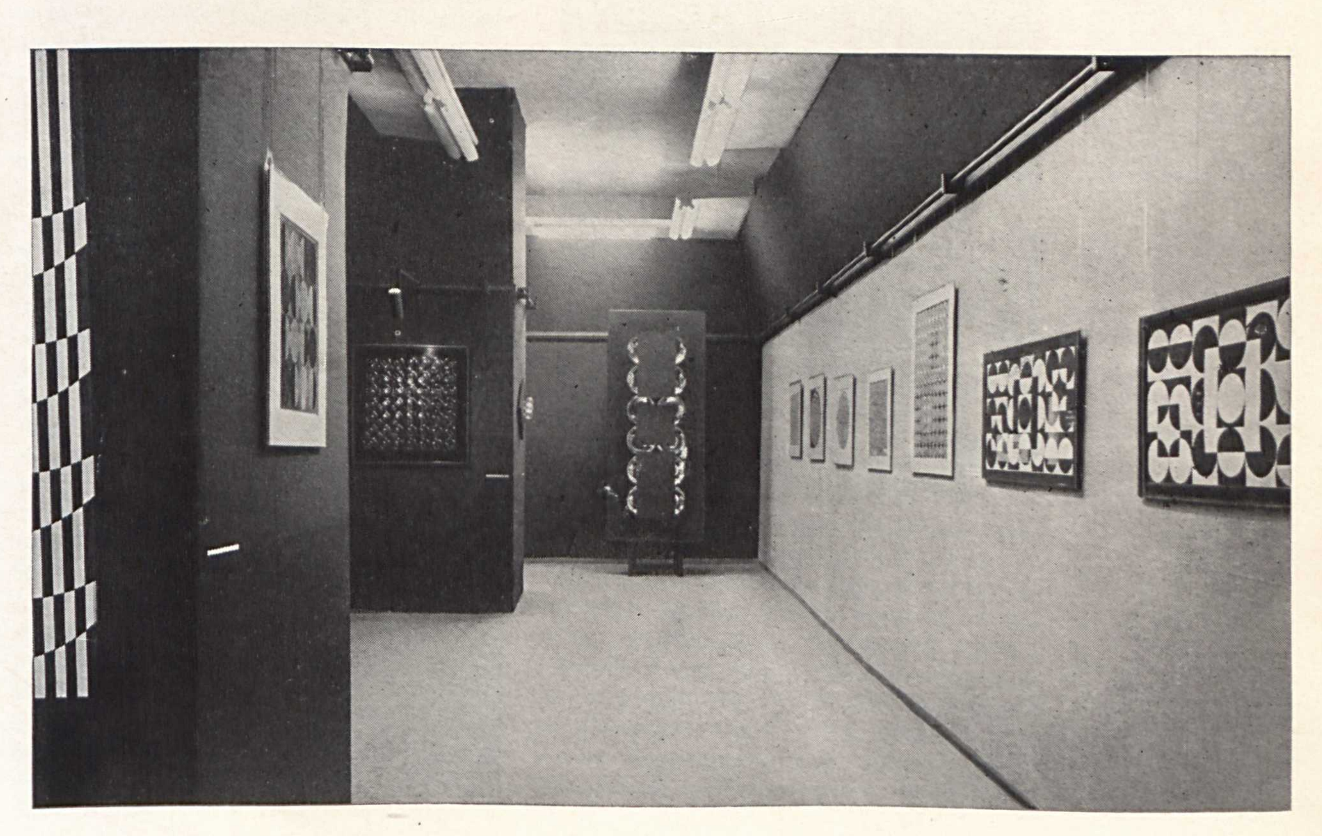
Активные формы освоения архитектурного пространства средствами динамики цвета, света, создание особой цвето-световой атмосферы, втягивающей в поле своего воздействия зрителя, становятся творческой концепцией Добеша. Эти задачи художник решает в свето-кинетических объектах, графике, панно, гобеленах. Понимание современного архитектурного пространства как синтеза всех видов искусства привело Добеша к ясному осознанию эстетической функции создаваемых им движущихся объектов. Такой объект в архитектуре становится неотъемлемой частью пространства, принимая его ритм, подчеркивая его формы, функцию, в то же время сообщает ей эмоциональный заряд ритмического и цвето-светового напряжения. Творческие ощущения Добеша складываются из осознания красоты современной техники, ее пульсирующих ритмов. «Машина, техника могут быть сегодня источником эстетических возможностей равно как красота бегущего коня», — считает автор. Геометрически точная форма в соединении со светом становится одним из основных художественных компонентов объектов Добеша. Свет как активный художественный элемент непосредственно участвует в создании художественно-материального объекта. «В пульсирующих ритмах света, — говорит художник, — можно видеть новый динамичный орнамент точных геометрических форм». В своих взглядах и рассуждениях Добеш осознает огромное эстетическое воздействие света на современного человека. Оно может быть произвольным или вернее сказать привычным. Ночной город и его огни — реклама, световые движущиеся табло на фасадах домов, световой орнамент потока машин, иллюминированный праздничный город, намокшая от дождя дорога, словно пульсирующая река огней света — все эти привычные элементы окружающей нас среды вместе с тем вызывают особую эмоциональную реакцию. Свет, изученный во множестве научных аспектов как физическое явление, может быть использован в искусстве как «художественный материал». Свет и движение кинетических объектов должны дать новую выразительность современному архитектурному пространству. Исходя из этого, М. Добеш создает серию объектов, выполненных из металла и стекла под названием «Маяки» (1966—1967). В них автор использует возможность динамичного потока света, стремится оптически оживить графическую плоскость либо объем.

Следует сказать, что созданию объектов предшествовала большая серия графических работ, в которых Добеш решал задачи ритмического построения простых геометрических форм и их иллюзорного движения на плоскости листа. Простые элементы сгруппированы так, что их статичность нарушается; из разных комбинаций рождается «движение недвижущегося», но не механическое, а возникающее в глазах зрителя. Так построены графические листы «Вибрации», «Пульсирующая мишень», «Голубой центр», выполненные темперой в серо-голубом, черном и белом цвете. Эта «кинетическая» графика отсылает нас к искусству В. Вазарели, к его «движущейся геометрии». В его сериографии цвет, контрасты черного и белого (позитив — негатив) слились воедино.

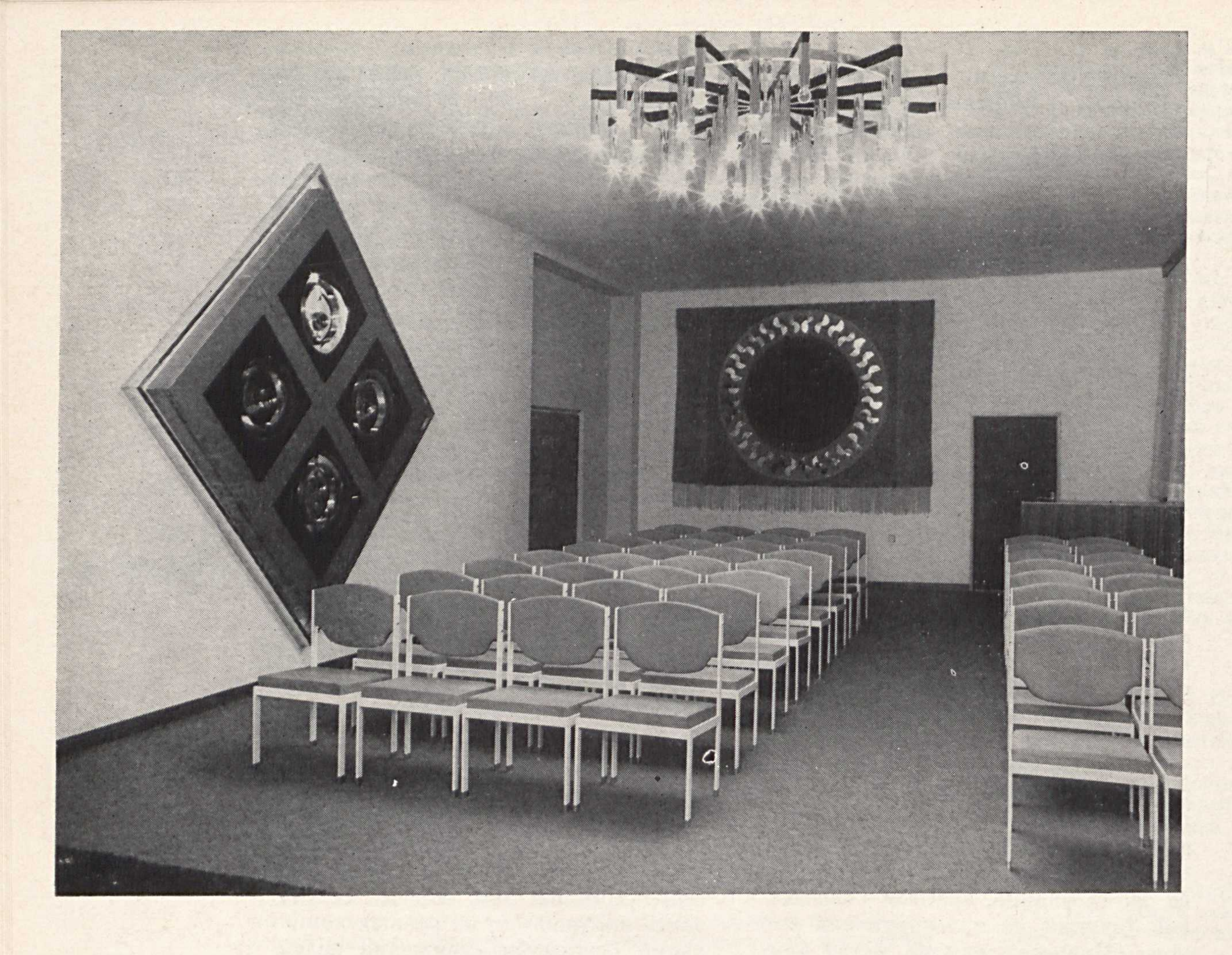
Другая серия М. Добеша — графические коллажи на тоновой бумаге, построенные на контрасте фактур бумаги — матовой и блестящей, контрасте цвета — от антрацитового до смолянисто-черного. Иногда в черную плоскость листа врезается яркое



Кинетическая пластика, приводимая в движение ветром. Монтевидео. Уругвай. 1969



Выставка М. Добеша. Прага. 1966



цветное пятно — круг, квадрат, центрирующий на себе внимание, словно мишень. В серии «белой» графики на белой бумаге Добеш создает своеобразные графические рельефы — оттиски с геометрическим или фактурным орнаментом.

Первые пластические рельефы из стекла и металла — «Круги и свет», «Красные прожекторы» воспринимались как свето-графика, в которой те же элементы — круг, квадрат, ромб, вмонтированные в черную раму, — наполнялись движением света, игрой бликов стекла и металла. Десятки маленьких стеклянных линз отражали в себе пространство с находящимися в нем людьми, предметами. Далее этот принцип развивается в монументальных формах мобилей, где присутствует синтез разных материалов, вводится механический источник движения, посылающий пульсирующий поток света. При этом свет, выступающий как художественный элемент, используется поразному. В одних случаях свет падает из пространства на объект, заставляя рефлексировать зеркальную поверхность, на которую он направлен, в других случаях источник света встроен в объект (серия «Маяк»). В-третьих, художник прибегает к совмещению встроенного источника света с рефлексирующим светом пространства (серия «Движение света» и некоторые из «Пульсирующих ритмов»). И, наконец, создание свето-кинетической установки как самостоятельного эстетического объекта, вызывающего непосредственное воздействие света. «Игра света и форм» (размером 1,75×4 м) — так называлась свето-кинетическая пластика, установленная перед павильоном ЧССР в Осаке на Экспо-70. В ней была заложена свето-кинетическая программа. Следует отметить, что все объекты Добеш выполняет сам, сочетая в одном лице художника, мастера и инженера.

Но истинный художественный эффект его произведений раскрылся в их жизни в архитектурном пространстве. Здесь мы назовем работы 1970-х годов, вошедшие в архитектуру современных общественных зданий. Это оптическая пластика в Научном институте ирригации в Подунайских Бискупицах (1971), свето-кинетический объект в здании Чехословацкого посольства в Стокгольме (1972), в Доме научных работников в Смоленице (1974), объект, украшающий бар отеля «Киев» в Братиславе, оптический рельеф в свадебном зале районного комитета в Братиславе в сочетании с гобеленом «Солнце». Его гобелены развивают принципы его кинетических объектов. Воплощенные в ткачестве, они обретают новые качества художественной выразительности — многоплановость, светотеневую вибрацию тканей. Рациональная логика композиционного построения, иллюзорное движение геометрических форм, выразительность фактуры объемов, почти рельефов, характеризуют гобелен-триптих с мотивом солнца, созданный для зала Национального совета в Ступаве (1976). В геометрические компози-

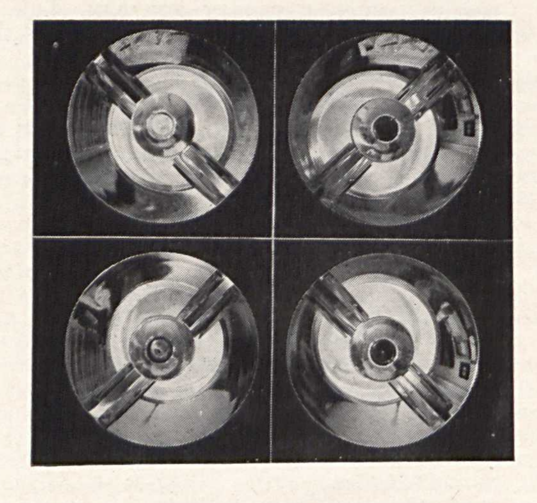
Зал бракосочетаний. Братислава

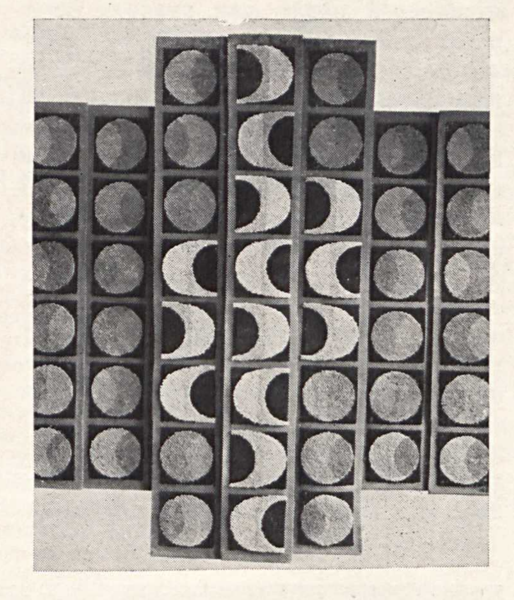
Оптический рельеф «Наука и техника». Дом научных работников в Смоленице

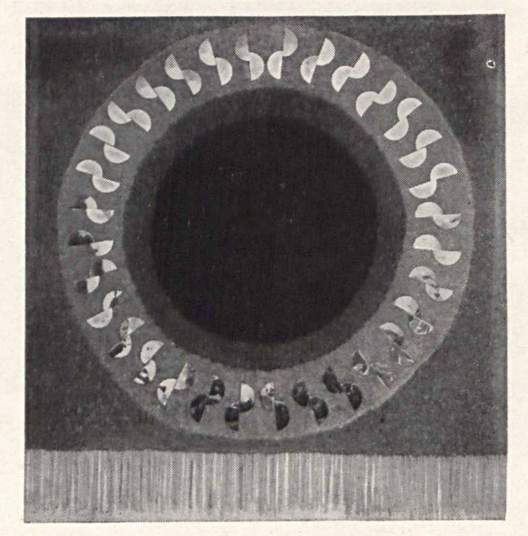
Гобелен «Партизанские огни». 1975

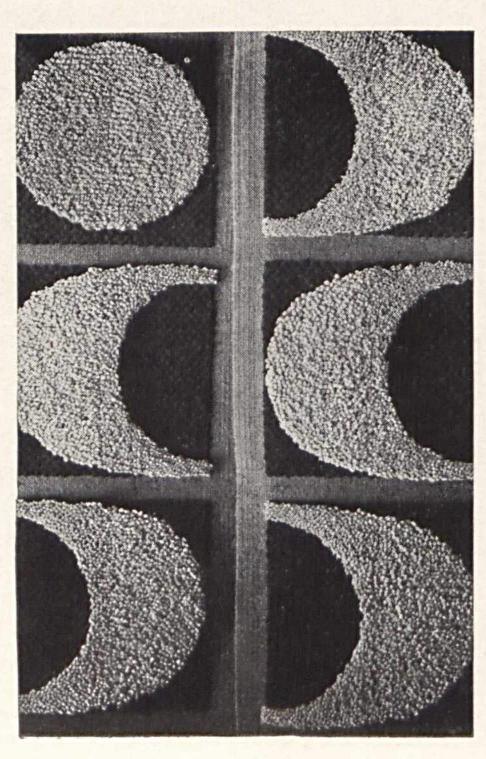
Гобелен «Солнце». 1972

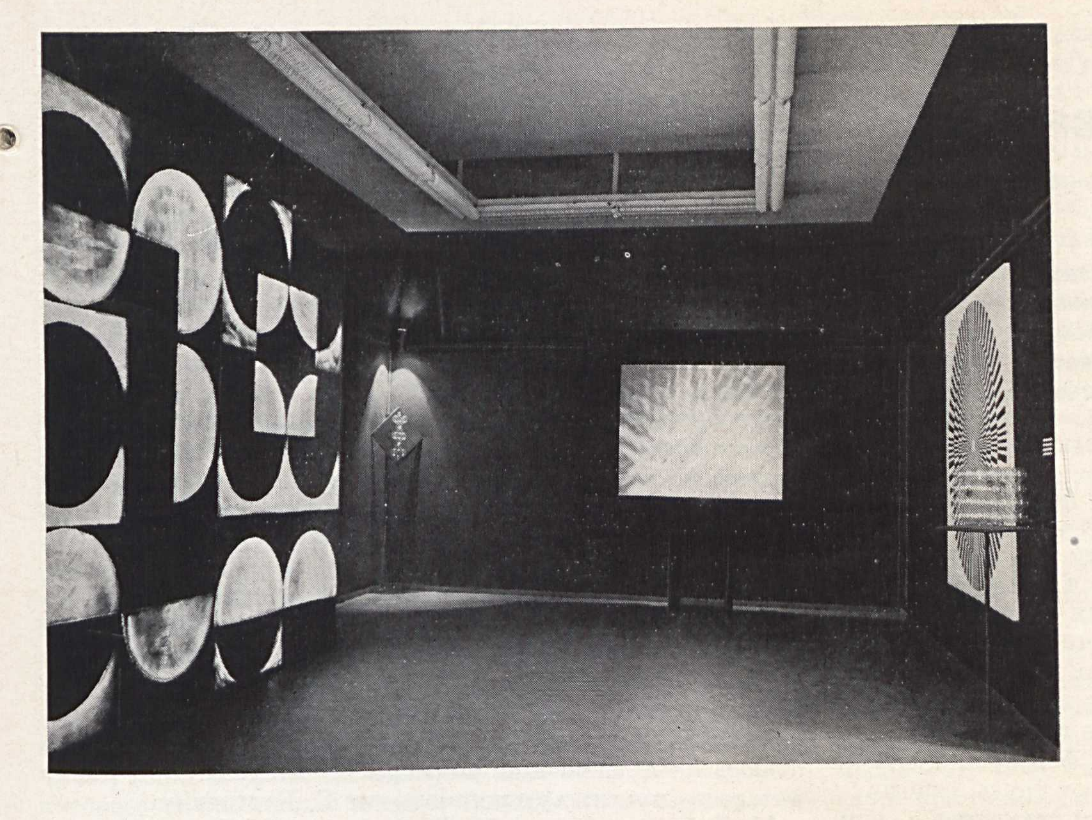
Гобелен «Партизанские огни». Фрагмент

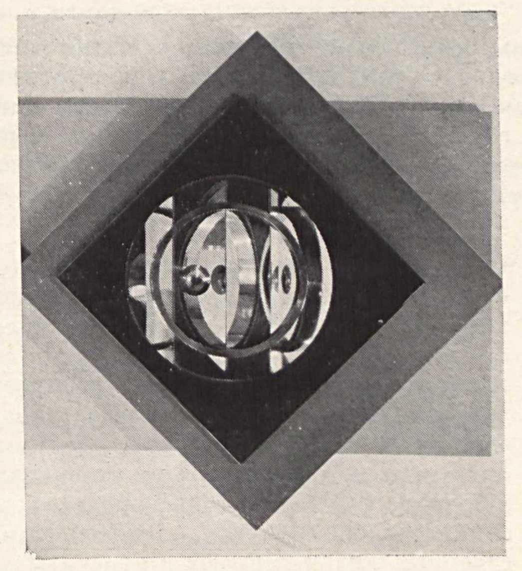


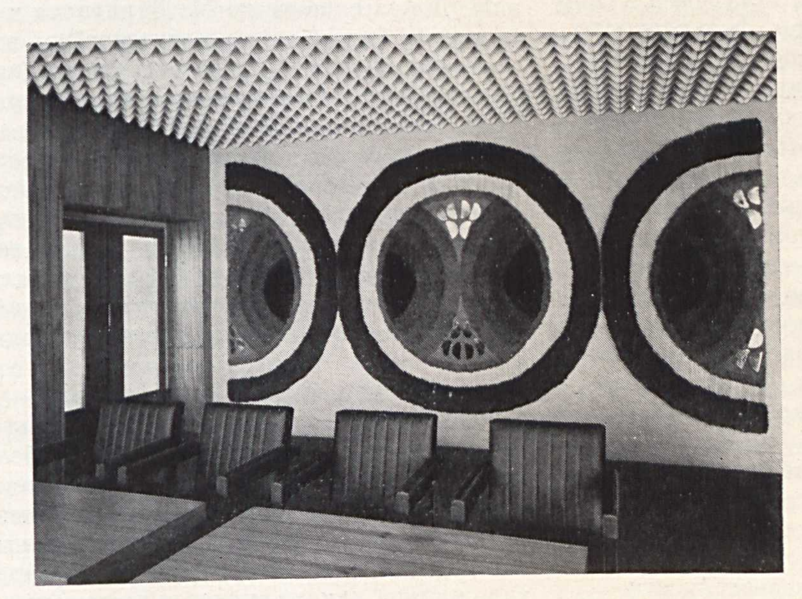


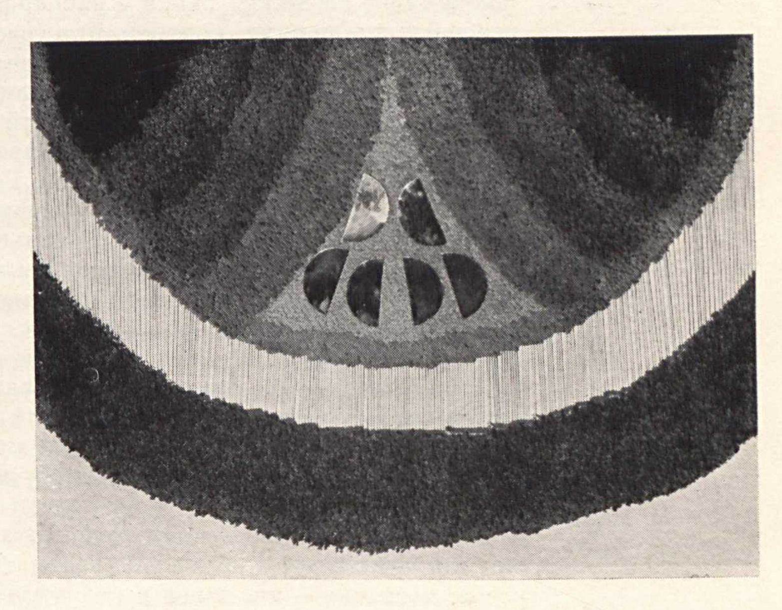


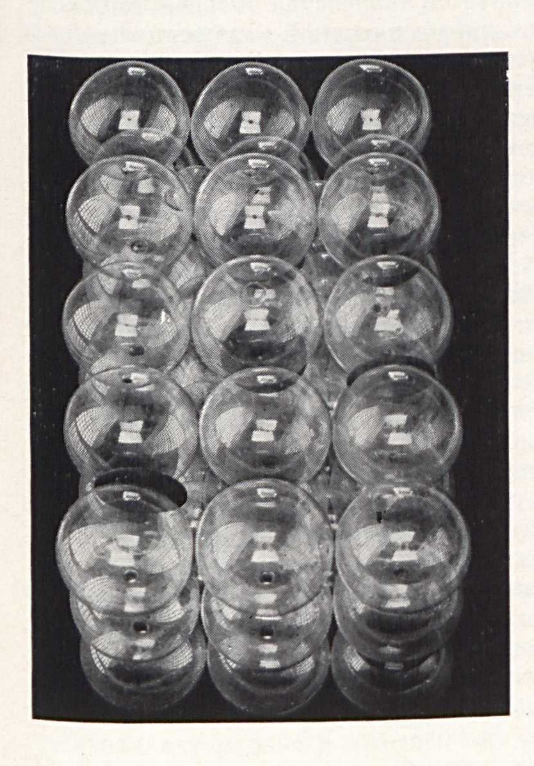












ции круга он вводит кованые металлические диски, создающие контрасты фактур текстиля и металла, матового и блестящего, темного и светлого. Свето-теневая игра тканей поверхности оттеняется световыми рефлексирующими вспышками золотистого металла, органично включенного в общий золотистый колорит. Гобелен «Партизанские огни» (1975), показанный на выставке чехословацкого декоративного искусства в Москве, наделен теми же качествами структурно-пластического свойства. Конструктивная форма гобелена-триптиха состоит из нескольких прямоугольных панно, расположенных в разных плоскостях. Центральная, удлиненная часть выдвинута вперед по отношению ко второму ряду боковых, чуть более коротких «створок». Такое построение придает всей тканой композиции глубину и пространственность. Принцип глубинной многоплановости развивается и в разработке фактур геометрического узора, напоминающего графику автора. Светлые круги плотного объемного ткачества воспринимаются как высокий рельеф на фоне темных квадратов, которые, в свою очередь, выделяются на светлом нейтральном фоне-поверхности. Центр композиции заполнен динамичными зигзагообразными геометрическими элементами, привносящими момент движения, ритмической игры. Контрасты светлого и темного, тени, падающие от объемов, статичность и иллюзии движения, графическая орнаментальность — принципы, характеризующие свето-кинетические объекты Добеша, дают в гобелене новый тип конструктивно-монументальной, сбъемно-пластической формы. Единство принципов, проводимых в разных жанрах и материалах, определяет художественную позицию автора, придавая цельность всей творческой деятельности. М. Добеш пробовал свои силы и в области цвето- и свето-музыки. В 1971 году он выступил со свето-кинетической программой с Американским духовым симфоническим оркестром в США во время фестиваля искусств в Мариетта-Огайо. Его программа на музыку К. Пендерецкого была отмечена первой премией. Сейчас Милан Добеш вступил в полосу наибольшей творческой активности. Последние работы талантливого увлеченного художника выражают стремление достичь подлинного синтеза монументальной кинетической пластики с современной архитектурой.

Выставка М. Добеша. Прага. 1966
Оптический рельеф в зале бракосочетаний. Ступава

Гобелен-триптих «Солнце». Зал городского национального совета. Ступава

Фрагмент триптиха гобелена «Солнце»

Световой объект «Стеклянные ритмы». 1965

Городской фольклор — часть народного творчества

Григорий Островский

В этом номере мы продолжаем разговор о взаимосвязях и специфике народного, самодеятельного и профессионального искусства (см. статью Г. Вагнера «К проблеме крестьянского...» в № 3 с. г.). Автор публикуемой «реплики» делает попытку найти методологические основания для размежевания этих трех видов художественного творчества.

Споры вокруг народного искусства, его исторических судеб и перспектив, специфики и места в системе художественной культуры не утихают; более того, они, кажется, усиливаются. Выставки народного и самодеятельного искусства — от грандиозных всесоюзных смотров до экспозиций местных, куда более скромных масштабов — становятся предметом заинтересованных обсуждений; дискуссии и, в частности, на страницах «Декоративного искусства СССР», научно-теоретические конференции, семинары, симпозиумы — постоянным фактором художественной жизни. Читают и перечитывают труды основоположников советской науки о народном искусстве, в спор вступают художники, критики, этнографы, фольклористы, эстетики, историки культуры, организаторы и практики художественных промыслов. Существенные сдвиги, происшедшие в самой структуре советской художественной культуры, сообщают особую актуальность морфологическим аспектам народного творчества. Радикальные изменения общественных и эстетических функций народного искусства в современном «индустриальном» обществе, иные его отношения с профессиональным искусством, сложная ситуация, сложившаяся в сфере традиционных художественных промыслов, развитие самодеятельного искусства — эти и ряд других проблем настоятельно требуют осмысления на различных уровнях — от принятия организационно-практических решений до теоретических обобщений общекультурологического плана. Многие фундаментальные понятия трактуются по-разному, порой противоположно, однако, это не влияет на основной вывод, следующий из споров и дискуссий. Уже сами по себе они свидетельствуют об актуальности обсуждаемых вопросов; косвенно — это довод в пользу жизнестойкости народного творчества как важного и необходимого компонента современной художественной культуры. И если отрицающим это приходится из года в год обновлять аргументацию, то, вероятно, объект их отрицания — не реликт прошлого, а реальность настоящего.

Нынешний этап теоретической мысли выдвигает на первый план в области народного искусства культурологический подход к проблеме, потребность органически включить эту сферу творчества и быта в действующую модель художественной культуры, более четко очертить ее параметры, исследовать механизм взаимодействия с другими «блоками». Возможно, что такой подход почти неизбежно связан с известной схематизацией, необходимой для образования понятий общего порядка, но исследование системы на уровне «блоков» и их взаимодействий вновь возвращает ему историческую конкретность. При этом структура существенно усложняется за счет прямых и обратных, непосредственных и опосредованных связей, явлений «чистых» и «нечистых», канонических и неканонических, завершенных и переходных, возникающих и отмирающих. Уяснение сущности явлений оказывается возможным лишь при условии исследования их в развитии, выявления их генезиса, эволюции, перспектив. Так обстоит сегодня, как нам кажется, с определением и уточнением таких понятий как «народное», «традиционное», «самодеятельное», «примитивное» («наивное» и т. п.) искусство.

В данном случае важнее подчеркнуть не то, что разъединяет участников многих дискуссий, а то, на чем они сходятся. Речь идет о признании теснейших контактов и взаимопроникновений «ученого», народного, самодеятельного искусства, возникновения в результате их переходных и «нечистых» форм, о расширении сферы современного народного искусства, включающей не только (а может и не столько) деревню, но и город. Сейчас большинство историков народного искусства, преодолевая традиционно ограниченное понимание его как крестьянского творчества, склоняются к более решительной трактовке творческой деятельности всех трудящихся масс — и деревни, и города. Надо сказать, что специалисты смежных дисциплин в этом отношении давно опередили искусствоведов: городское и, в частности, рабочее поэтическое, музыкальное, театральное творчество внимательно изучается едва ли не с конца прошлого века. В данном случае хотелось продолжить мысль: создание единой теории народного искусства, неотождествляемого исключительно с крестьянским творчеством, поможет прояснить, что современные явления, вокруг которых ныне скрещиваются мечи и ломаются копья, возникли не сегодня и даже не вчера, что они имеют глубокие исторические корни, и уточнение генетических истоков возможно кое-что проявит в их природе и способах функционирования.

Исследования национальной художественной культуры ведутся преимущественно в двух пластах — либо «верхушечном», определяемом высокопрофессиональным творчеством «ученых» художников, либо фольклорном, традиционно связываемом с искусством крестьян и кустарей. Необходимость существенных корректив назрела отнюдь не сегодня. Еще в предреволюционные годы в круг интересов многих художников — от Б. Кустодиева и М. Добужинского до М. Ларионова и В. Татлина и поэтов (но не искусствоведов!) — входят живописная вывеска, расписные подносы, провинциальная фотография, народный театр, искусство «самоучек», например, Нико Пиросмани, базарная, вплоть до «заборной», живопись, одним словом искусство городской улицы. Это сложное и многосоставное явление оказало большое, хотя и неоднозначное воздействие на русскую художественную культуру первых десятилетий нашего века. Сами художники и текущая критика не раз отмечали эти творческие импульсы художественных процессов, но теоретики и историки народного искусства продолжали их сторониться.

Русский город, сложившийся в XVIII—XIX веках как социально-экономическая и общественная структура капиталистической формации, создал большую и развитую художественную культуру. Она не исчерпывается упомянутым выше «верхушечным» слоем, весьма «тонким», но от этого, разумеется, не менее важным и решающим, поскольку именно в произведениях лучших крупнейших художников аккумулируется творческая энергия нации. В данном случае речь идет о народной художественной культуре, созданной демократическими кругами русского дореволюционного города. Это были динамичные, исторически эволюционировавшие, довольно пестрые по своему социальному составу широко разветвленные круги, включавшие осевших в городе оброчных крестьян, вчерашних крепостных, выкупленных или отпущенных на волю, ремесленников, кустарей, разночинцев, мелких торговцев, служивших по найму, мастеровых, рабочих (особенно в пореформенный период), тех, кого в ту пору объединяло так называемое мещанское сословие. В категорию городского демоса их объединяет социальное положение: это были трудящиеся, эксплуатируемые массы русского общества, и все они жили и кормились от трудов рук своих.

В этой среде сложился свой быт, возникли и упрочились свои эстетические вкусы, представления, потребности, ценностные ориентации, свои традиции — литературная, музыкальная, театральная, изобразительная. Если говорить об изобразительном искусстве, то в первую очередь это такие его виды и жанры, как живописный и графический лубок (иными словами, станковая тематическая композиция), бытовой портрет (его часто называют купеческим или мещанским, что не вполне точно), живописная вывеска, сценография фольклорного театра, декоративная роспись (интерьеры трактиров, панно-задники для фотоателье и т. п.). Социальный и общественный статус подавляющего большинства творцов искусства этого рода достаточно четкий и определенный: городские ремесленники.

Первый вопрос: искусство это или не искусство? Если по отношению к графическому лубку со времени Д. Ровинского, а может быть и раньше — И. Снегирева и Ф. Буслаева, этот вопрос решен положительно, то

относительно других видов он отнюдь не праздный: ни в одном сводном, самом фундаментальном труде по истории русского искусства — как профессионального, так и народного, — мы не найдем этого материала. В то же время сейчас немногие будут отрицать не только историко-документальную, но и художественную ценность бытового портрета, эстетическую значимость живописных народных картин или вывески, сценографии фольклорного театра как компонента этого синкретического вида искусства. Конкретные исследования этого пласта, видимо, дело времени; тем более важно хотя бы в самых общих чертах уточнить параметры явления, исходные позиции и критерии.

«Верхняя» его граница проходит где-то рядом с профессиональным, «ученым» искусством. Очевидно, что в городе с его развитыми коммуникативными связями, динамичностью общественно-социальной структуры, уклада жизни и т. п. городское народное искусство (воспользуемся пока этим термином как рабочим инструментом) теряет патриархальную замкнутость крестьянского искусства, гарантировавшую ему замедленность внестилевой эволюции, творческую самостоятельность, соблюдение канонов и другие имманентно присущие ему качества. Городской изобразительный фольклор (впрочем, как и поэтический, и музыкальный) значительно более динамичный и восприимчивый к профессиональному искусству, в сфере которого он заимствует очень существенное: жанровую структуру, кардинально отличную от структуры крестьянского искусства как искусства по преимуществу декоративно-прикладного, — портрет, станковая тематическая композиция, натюрморт, декоративное панно, настенная роспись. К слову, даже приверженцы крестьянской исключительности народного творчества настаивают на термине «народное изобразительное искусство».

Размежевание с профессионально-«ученым» искусством пока что получается, таким образом, не вполне резким; «стерильность» тех или иных явлений достижима, по-видимому, лишь в теоретических построениях. Такая же относительность подобий и различий присуща соотношению городского и крестьянского русла народного искусства. Выше уже говорилось о жанрах; здесь важно подчеркнуть, во-первых, их генетическую связь, восходящую еще к художественной культуре Древней Руси, а во-вторых, их принципиальное единство, детерминированное целостностью фольклорного типа культуры. Речь идет о ее важнейшем качестве — синкретизме искусства и быта, художника и среды, автора, потребителя и героя произведения.

Очевидно, что схему, включающую эстетически-бытовой уклад деревни и городскую художественную культуру в ее «верхушечной» и «низовой» ипостасях, можно представить в виде и вертикальной, и горизонтальной конструкций; вернее же будет понятие о ней как об объемной структуре, все «блоки» которой находятся в постоянном и теснейшем взаимодействии. Определение уровней и характера этого процесса требует отдельного и обстоятельного разговора. Городецкие донца и лукутинские лаки, графический лубок и купеческий портрет, жостовские подносы и живописная вывеска, творчество венециановцев и Л. Соломаткина, М. Ларионова и бубнововалетцев... — при всей разнородности и несопоставимости этих и ряда других явлений русской художественной культуры XIX — начала XX века они стали возможным лишь в результате сложного взаимодействия ее различных пластов.

Наиболее распространенной ошибкой в подходе к народному городскому искусству является оценка его как явления вторичного, подражательного, адаптирующего на сниженном уровне «ученое» искусство, его жанры, стилистику, идеи, образы, следовательно, явления «второсортного», остающегося на дальней периферии художественной культуры. Конечно, если и впредь пользоваться привычными критериями академической правильности рисунка, закона пропорциональных отношений, моделировки объемов, линейной и воздушной перспективы, отношения человека и пространства и т. д., то все пути к нему будут наглухо закрыты. Между тем искусство этого рода не нуждается в снисхождении; просто это искусство иного порядка, чем «ученое», не выше и не ниже его, и обладает оно лишь присущими ему качествами, достоинствами, ограничениями. Среди его создателей были и крупные таланты, и те, кто так и не поднялся над чисто ремесленными поделками, но такая шкала свойственна любому роду искусства (вопреки утверждениям, что народные мастера сплошь выдающиеся дарования). В основе всего этого явления, определяющей его характерность и значимость, его место в эстетической культуре своего времени, лежит искусство художественного примитива с его законами внестилевой эволюции, непосредственности и наивностью, ставшими своего рода эстетическими категориями, вполне определенными аксиологическими и эстетическими установками, системой выразительных средств. Отсюда и свобода, хотя и относительная, от тех канонов и условностей, которые вырабатываются школой, или тех, что вытекают из характера и функций профессионального искусства как «запрограммированной» формы общественного сознания. Неизбежные влияния не приводили к нивелировке и подражательству; природа народного творчества, социально-культурная область его бытования и самореализации предопределили творчески активную переработку образной структуры и стилистики профессионального искусства. Трансплантация сюжетов, мотивов и приемов «ученых» художников сопровождалась проявлением в городском народном искусстве лубочного начала, понимаемого не как заимствование из лубочных картинок, а как специфического свойства фольклорной изобразительности, особого способа образного мышления. Подсознательное неприятие натуралистического правдоподобия, стихийное постижение не столько внешней формы, сколько сущности явления или предмета, раскованность творческого воображения, широкое использование изобразительных гипербол и метафор, непосредственность сильного и чистого художнического переживания, наконец, тяготение к известной идилличности, долженствующей утверждать победу добра над злом, — эти признаки лубочности вполне органично соотносятся с параметрами городского народного изобразительного искусства.

С помощью «посылки из прошлого» попытаемся, однако, вернуться к проблемам современной народной художественной культуры. Разумеется, ее структура, социальная основа, способ существования в обществе претерпели кардинальные изменения, и прямые аналогии не могут быть плодотворными. Тем не менее какие-то фундаментальные явления продолжают жить: остается профессиональное, «ученое» искусство, остается народная художественная культура фольклорного типа, бытующая и активно функционирующая как в деревне, так и в городе, наконец, остается и развивается творческое взаимодействие между ними. Остается и развивается искусство, определяемое категориями художественного примитива. Некоторые строгие ревнители традиционной каноничности отлучают его от народного творчества, но его принадлежность к более широкой сфере современной народной художественной культуры нам представляется очевидной. Существуют и «чистые» и «нечистые» формы; в числе последних — самодеятельность, со многими на то основаниями рассматриваемая ныне как фактор не столько искусства в точном и буквальном смысле понятия, сколько духовной культуры общества. Явление это неоднозначное, многосоставное, упрямо сопротивляющееся жесткой интеграции. Одно из его направлений что ли ориентировано на традиционное крестьянское творчество, другое — на «наивное» искусство, и в этих качествах они ближе к сфере фольклорной культуры; третье — на категории и ценности профессионально-«ученого» искусства, и потому, видимо, более уместно сближать его с ним, а не с народным искусством.

Размеры журнальной страницы не позволяют детально остановиться на характеристиках этих и других явлений. Надо полагать, что в ходе дальнейших исследований и с помощью строго научной методологии они будут уточнены, и их место в общей системе определится более верно, в соответствии с объективной реальностью. Хотелось бы надеяться, что при этом не утратится ощущение целостности, нерасторжимости и полноправного богатства живого, развивающегося организма народной художественной культуры, естественно и органично вбирающей в себя многообразные проявления творчества народных масс.

Что бы ответил нам Аалто?



Алвар Аалто.
1898—1976

В начале этого года финскому архитектору Алвару Аалто исполнилось бы 80 лет. Имя Аалто прочно вошло в ряд корифеев мирового зодчества, определивших облик архитектуры XX века.

Читатели журнала знакомы с творчеством Аалто как архитектора (см. «ДИ СССР», 1968, № 5). В этом номере мы хотим дать представление о его литературном наследии.

В XX веке окончательно утвердилась и широко распространилась еще одна разновидность архитектурной профессии— архитектор-теоретик. Динамизмом, мировоззренческой устремленностью, более заметным местом в общественной жизни современная архитектура обязана не только своему «делу», своим практическим результатам, но и, едва ли в неменьшей степени, своему «слову».

В отличие от других выдающихся современников, например Ле Корбюзье, Гропиуса, вклад Аалто в архитектуру — не в манифестах, программах и хартиях, а в большом количестве первоклассных построек во всех частях света. За Аалто прочно утверждена репутация архитектора-практика.

Вместе с тем в последнее время, особенно после смерти Аалто, заметно возрос интерес к литературному наследию архитектора. Аалто не систематизировал своих творческих установок, не оставил трактата по архитектуре, не формулировал программы в начале профессионального пути, не подводил итогов в конце жизни. Его литературное творчество — это небольшие статьи, краткие сообщения, импровизированные беседы, экспресс-интервью, с которыми ему приходилось выступать на протяжении всей своей творческой жизни. Написанные и сказанные в качестве ответа на текущие проблемы и частные мелочи повседневной практики, они тем не менее (а может быть, именно и благодаря этому) звучат поразительно современно, поскольку вопросы, связанные с отстаиванием творческих принципов и достоинства архитектурной профессии перед натиском косности, ограниченности, безвкусия, торгашества, продолжают быть повседневными и актуальными в буржуазном обществе и сегодня. Эти статьи и выступления характеризуют Аалто как глубоко нравственного, профессионально честного художника, считающего священным долгом отстаивать жизненные принципы искусства.

Архитектура Аалто (в какой-то степени это несомненно происходит под влиянием глобального движения за экологическое спасение планеты, развернувшегося в последние годы) все отчетливее осознается как некоторая концептуальная программа, как цельная и последовательная «теория в практике» качественно нового отношения человека к природе.

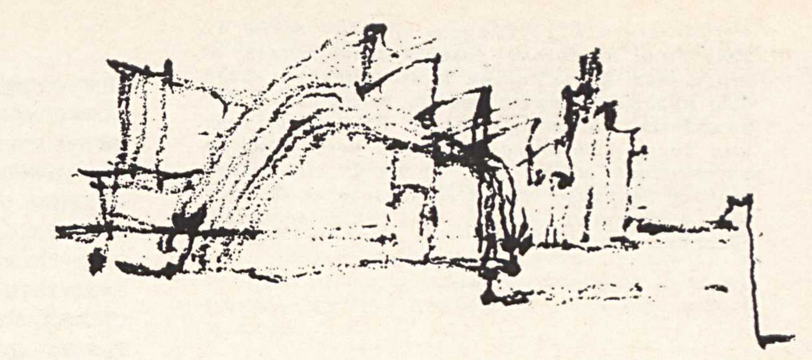
Примерно такой же процесс «концептуализации» переживает и литературное наследие Аалто. Разрозненные, отрывочные, а подчас и случайные высказывания архитектора о взаимодействии архитектуры и природы, о роли архитектуры в современной жизни столь же отчетливо обретают мировоззренческую окрашенность, воспринимаются сегодня своеобразной экологической программой.

Сегодня «слово» и «дело» (явление не столь уж частное в современной архитектуре — вспомним того же Ле Корбюзье) у Аалто предстают цельным и неразделимым опытом, почти учением. Интересно при этом, что причинно-следственная связь теории и практики у Аалто имеет как бы обратную последовательность: «дело» архитектора осмысляет его «слова» в некоторое программное целое.

Вот эту программность, которую мы улавливаем сегодня в «словах» Аалто — а она и в том круге вопросов и проблем, который в наибольшей степени привлекал и удерживал внимание архитектора в течение всей его профессиональной деятельности, и в том жанре воображаемой беседы, спора с оппонентом, в котором выдержано большинство статей и выступлений писателя, и в той оси глубоко человеческого понимания архитектуры, вокруг которой вращались творческие интересы Аалто,— мы и стремились передать.

Поэтому мы знакомим читателя с выдержками из статей и выступлений архитектора в несколько неожиданной, но выполняющей нашу задачу форме: в виде некоторого гипотетического интервью с его литературным наследием, которое на русском языке еще не опубликовано.

Мы старались так построить «беседу», чтобы сказанное и написанное Аалто не только объясняло то, что им спроектировано и построено, но и связывалось в сознании читателя с сегодняшними проблемами архитектуры и строительства.



Архитектурный набросок

«ОТВЕТЫ» ААЛТО

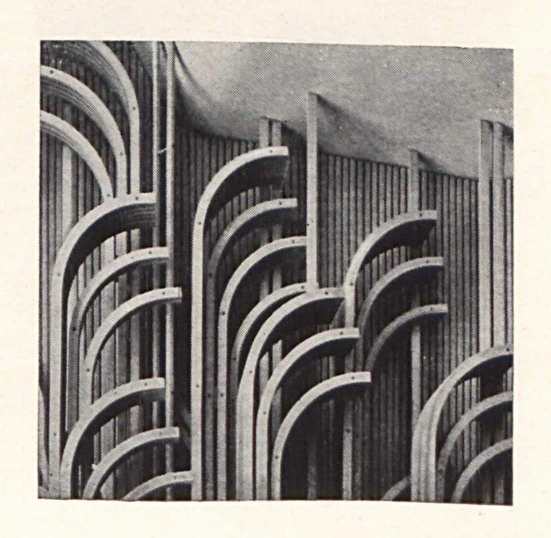
ВОПРОСЫ

Имя Аалто прежде всего связано с зарождением и развитием так называемой финской школы — самобытным направлением в современной архитектуре, завоевавшим мировое признание в послевоенные годы.
Существует по крайней мере три точки зрения относительно феномена финской школы. Одни считают, что это просто другое название творческого почерка Аалто, другие — наоборот: что талант Аалто — это только концентрированное выражение в архитектуре национального духа. Третьи утверждают, что это некоторое вненациональное открытие в современной архитектуре качественно нового отношения к природе, культуре и человеку.
Как бы ответил на этот вопрос сам Аалто?

Я не создаю подчернуто финскую архитектуру и вообще не вижу принципиальной разницы между финским и интернациональным. Думаю, что у меня нет связей с фольклором. Моя страна находится в Европе. Традиции, объединяющие всех нас, в большей мере связаны с климатическими условиями, обстоятельствами нашей практики, с характером тех трагедий и комедий, в которых нам доводится участвовать.
Когда речь заходит об искусстве, говорить об этих простейших вещах даже неуместно. Эрехтейон, очевидно, первоначально служил только одной нации, но затем превратился в явление интернациональное. И так дело обстоит во всех искусствах: сфера законченного произведения значительно шире, чем сфера его истоков, и ее не ограничивает тот факт, что окончательный результат близок к своим истокам и связан с ними самым тесным образом.
Разумеется, архитектура неразрывно связана с землей, на которой она возникает и всегда носит в известной мере локальный характер. Но при этом ее формы не только отмечены национальными или местными чертами, но и обусловлены интернациональным воздействием тех процессов, которые происходят во всем мире. В итоге, какими бы ни были исходный момент и конечная цель, именно благодаря их совокупности достигается результат, органично сочетающий в себе национальное и интернациональное, а значит, отвечающий требованиям современного мира, в котором эти понятия едва ли отделимы одно от другого.

Творческая деятельность Аалто протекала в бурный период формирования новых архитектурных концепций, непрерывной сме́ны направлений и школ. Он отдал дань неоклассицизму, значительный период был связан с функционализмом, наряду с Райтом был одним из основоположников так называемой «органической архитектуры». Как художник, дизайнер и скульптор он прошел сквозь все стилистические процессы искусства своего времени. При всем этом, творческая самостоятельность Аалто всегда была очевидна.
Считал ли он кого своим учителем, предшественником, единоверцем?

Из наших архитекторов старшего поколения я, по-видимому, более всего обязан Сигурду Фростерусу и Густаву Стренгелю. Они не «открыли» меня — я это сделал сам, но они были первыми, кто понял меня и поддержал. Что касается Сааринена, то мы как-то взаимно не проявляли интереса друг к другу. Высоко ценю также Гуннара Асплунда. Я познакомился с ним во время своей первой поездки в Швецию в 1921 году; тогда же мы стали друзьями, тогда же я увидел его кинотеатр «Скандия». С Райтом у меня было так: я о нем ничего не знал вплоть до 1939 года, когда совершил поедку в Соединенные Штаты и впервые увидел его постройки. Ле Корбюзье я воспринимал как-то смутно, как некое общее понятие, характерное для атмосферы тех лет. Ведь он стал известен прежде всего благодаря книгам, а о своем отношении к книгам я однажды высказался в беседе с одним генералом: тот сказал, что предпочитает книгам о войне книги об искусстве и архитектуре, я же признался, что с большим интересом читаю о войне, но никогда об архитектуре. Баухауз никогда меня особенно не интересовал, скорее привлекал меня «югендстиль» в своем первозданном европейском виде — Анри Ван де Вельде.
Творчество Ван де Вельде — великого родоначальника движения во имя нового возрождения искусств на европейском континенте — явилось одной из первых стадий того развития, которое привело архитектуру к созданию форм, созвучных нашей эпохе.
Значение эпохи Ван де Вельде неизмеримо. Возможно, что архитектура в целом носила бы сейчас гораздо более упрощенный характер, если бы Ван де Вельде и его эпоха, получив отклик во всей Европе, не направили бы архитектуру по более содержательному пути.



Рельеф из гнутого дерева в интерьере Международного центра образования в Нью-Йорке

«Архитектурная революция» первой трети XX века была не только созидательной силой, по отношению к традициям и культурному наследию мировой архитектуры она выступала и беспощадным ниспровергателем. Интересна позиция Аалто в споре «архаистов и новаторов» архитектурной мысли его времени. По какую сторону баррикад ставил его далеко не безобидный в то время вопрос: «Вы старомодны или современны?»

Я чувствую, что вопрос, который я слышу повсюду, на всех континентах — «Современны вы или старомодны?» — ни что иное, как упрощение, и ставится он неверно. Борьба идет не за искусство в целом, а за применение определенных выразительных средств. Европейская культура в огромной степени обязана борьбе и протестам профессионалов. Вспомним хотя бы Лютера, Ньютона, Галилея или французских писателей эпохи Просвещения. Но их деятельность является и примером того, что одного протеста недостаточно: необходимы синтез, альтернатива. Дилетантские протесты против всего того, что уже создано,— пустое сотрясение воздуха. Протестовать следует работами, а не декларациями.

По моему глубокому убеждению, участие в борьбе и высокий класс искусства хорошо уживаются вместе, и в своем подлинном значении они должны быть вместе. Возможно, что вообще никогда не существовало высокого искусства вне этого таинственного соединения.

Мне кажется, что ценны только те альтернативы, которые гармонируют с основополагающими константами самой жизни. Человеческая жизнь состоит в равной мере из традиций и вновь создаваемого. Нельзя просто отбросить традиции и заявить, что они себя исчерпали и поэтому нужно создавать нечто новое. В человеческой жизни необходима преемственность. Так и в старых городах, используя совершенные градостроительные методы и новые природные резервы, можно добиться более благоприятных жизненных условий. Конечно, это задача весьма сложная, но решение ее реально.

Логическая ясность и математическая четкость, отличающая работы Аалто, тончайший расчет и технологичность его решений создают впечатление, что из двух ответов на вопрос: «Что такое искусство?»— гармония или алгебра (а на языке полемики его времени — «наука» архитектура или «артистизм»?) Аалто предпочел бы ответ Сальери и ответил бы: наука.
Что же в самом деле ответил бы Аалто?

Однажды к нам, в покрытую снегом Финляндию, прибыл один индийский архитектор. Он не расставался с блокнотом, где у него были записаны самые важные на его взгляд вопросы, касающиеся архитектуры. Едва успев поздороваться, он тут же спросил, собираясь, по-видимому, записать ответ: «Какой модуль использует ваша мастерская?» Я не знал, что и сказать. Выручил один из моих помощников. Сделав серьезный вид, он ответил: «Один миллиметр или еще меньше».

Вот вам «научная» бессмыслица — поиски универсального модуля, пригодного для зданий всего мира; здесь обнаруживается рабское подчинение человека ничтожной технической частности, не содержащей в себе ни грана человеческой реальности.

Архитектура — не наука. Хотя архитектурные исследования становятся все более и более планомерными, в сущности, они никогда не будут чисто аналитическими. В архитектурном эксперименте всегда будут преобладать интуиция и искусство. Чтобы добиться в архитектуре практических результатов и выразительности форм, вовсе необязательно исходить из соображений рациональности или технической оправданности — возможно, этого вообще не следует делать. Нужно дать простор фантазии. Социальные, гуманитарные, технические и экономические требования, возникающие наряду с требованиями психологическими и затрагивающие интересы каждого индивидуума и каждой группы людей с присущим им жизненным ритмом и всеми их внутренними побуждениями, столь многочисленны, что образуют некий запутанный клубок, который не может быть распутан рациональными методами.

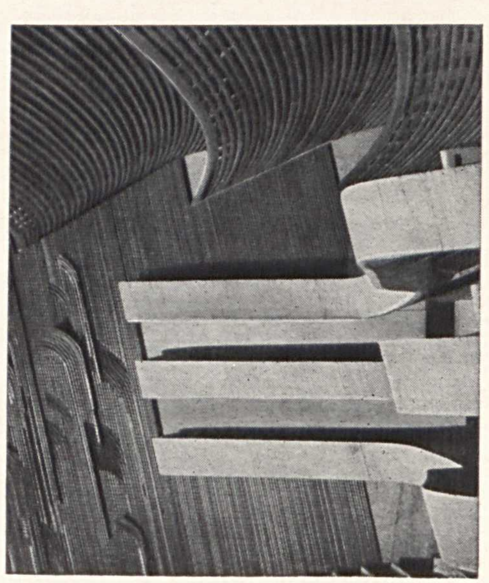
В таких случаях я выбираю иррациональный путь— он короче. Я забываю на время о запутанном клубке проблем, я вычеркиваю их из моей памяти и занимаюсь чем-то, что скорее всего можно назвать беспредметным творчеством. Я начинаю рисовать свободно, полагаясь на свою интуицию, и вдруг рождается основная идея. Она образует исходную точку, в которой соединяются и формируют гармоническое единство различные, часто противоречащие друг другу элементы, о которых говорилось выше.

Когда я проектировал городскую библиотеку в Выборге, я долгое время рисовал поистине детские рисунки — воображаемую гору с различными склонами и с множеством солнц, которые освещали равномерным светом все стороны горы. Рисунки никак не были связаны с архитектурой, и однако, из этих рисунков родилась основная идея библиотеки, возникла комбинация планов и разрезов, которую очень трудно теперь аргументировать. Эта основная идея состояла в том, чтобы расположить читальные залы и залы выдачи книг на разных уровнях, как на склоне горы, вокруг центрального контрольного пункта в верхней засти здания. Над всем этим сооружена как бы солнечная система — круглые конические световые проемы.

Я рассказываю это не для того, чтобы представить мой чисто личный опыт как какой-то новый метод. И все же я убежден, что многие из моих коллег увидят во всем этом сущность их собственной борьбы с архитектурными проблемами.



Общественно-религиозный центр в Вольфсбурге. ФРГ. Интерьер



Театр в Эссене. ФРГ. Зрительный зал. Макет.

Вопрос в том, что именно следует рационализировать и стандартизировать.

Все вы знаете о влиянии механизации и стандартизации на всю нашу жизнь. Они — единственное средство дать большему числу людей больше вещей. Но вы знаете также, что вместе с тем механизация и стандартизация часто резко снижают качество. Как это было и в прошлом, мы не можем дать каждому вещи того же самого высокого качества, какие мы даем немногим.

Однажды моя жена, находясь за океаном, беседовала с крупным промышленником. Он сказал, что у него появилась чудесная идея рационализации в области, в которой до сих пор не применялось никакой стандартизации или рационализации. «Вы заметили,— сказал он,— как много морских судов занято перевозкой кофе из Бразилии в другие страны? Это непрактично. Кофе — тот продукт, который еще не рационализирован! Я скупил тридцать патентов, применение которых даст возможность так спрессовать кофе, что один кубометр его будет уменьшен до небольшого брикета, это позволит резко снизить водоизмещение судов, необходимых для его перевозки, всего до 5 процентов нынешнего. Замечательная рационализация!» На это жена спросила: «А что кофе — какой же у него будет вкус?» «О, тут-то и вся загвоздка,—вздохнул «рационализатор»,— того вкуса, конечно, не будет!»

Еще бо́льшие трудности возникают, когда от вопроса о качестве материальных вещей мы переходим к вопросу о качестве духовной жизни. В этом отношении положение в мире сейчас представляется просто плачевным.

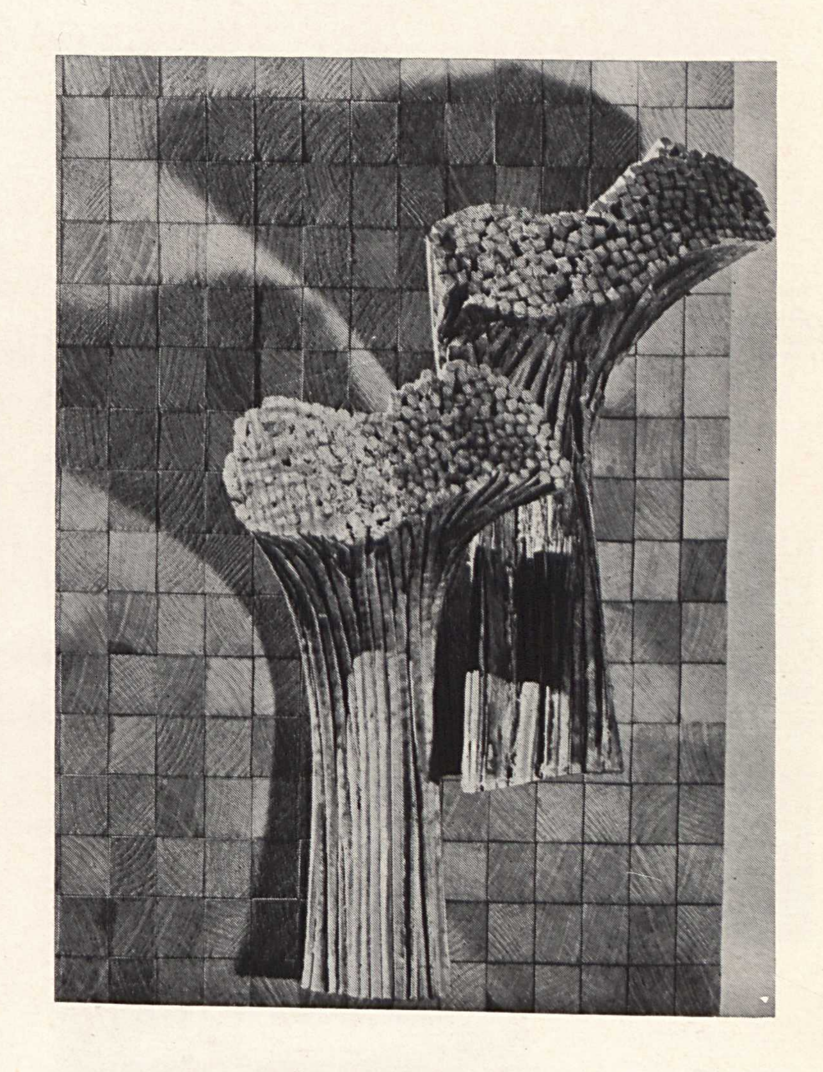
Мы должны создавать такие стандарты, которые не только повышали бы материальный уровень жизни, но увеличивали бы ее духовное содержание. Было бы огромным достижением, если бы нам удалось прийти к гибкой стандартизации, не такой, которая управляет нами, а такой, которая была бы в нашем подчинении.

Не так уж важно, как много электроприборов или автомобильных колес будет стандартизировано, но если речь идет о человеке, о вещах, близких нам, проблема стандартизации становится элементом нашей духовной жизни, нашей интеллектуальной деятельности.

Однажды я пытался стандартизировать лестницы — этот, возможно, старейший объект стандартизации. Конечно, мы проектируем новые ступени ежедневно, проектируя новые дома, ведь их стандарт зависит от высоты здания и от многих других факторов. Мы не можем использовать во всех случаях одни и те же ступени, их форма и размеры должны быть разнообразны. Я пытался решить эту задачу путем создания особой, гибкой системы, в рамках которой размеры ступеней менялись бы, но соотношение горизонтальной проступи и подступенка оставалось бы неизменным и определялось формулой, которая дошла до нас, возможно, со времен Джотто, а может быть, и со времен Перикла. Поскольку движения человека подчинены определенной ритмике, проступь ступеней не может быть произвольно выбранной — должны соблюдаться ее определенные пропорции. Когда я рассказывал об этом в Гетеборгском университете. ректор неожиданно сказал: «Подождите минуту, я схожу в библиотеку». Он вернулся с «Божественной комедией» Данте, открытой на странице, где говорится, что самым ужасным в аду были непропорциональные ступени лестниц.

Стандартные изделия не могут быть конечными продуктами. Наоборот, сам человек будет совершенствовать форму предмета, повинуясь всем управляющим им законам. Только в нейтральных предметах можно ослабить индивидуальное принуждение и применять стандартизацию.

«Стандартизация», «механизация», «унификация», «рационализация» — в 30-е годы этот словарь из сферы экономики перекинулся в область художественной культуры, на какое-то время став единым языком искусства, дизайна, архитектуры.
Аалто был одним из немногих архитекторов, кто еще в период всеобщего упоения функционализмом, обещавшим «рационализировать» все многообразие предметно-пространственного мира в геометрическое однообразие, указывал на те пределы, за которыми применение функциональных методов в искусстве становится антигуманным.

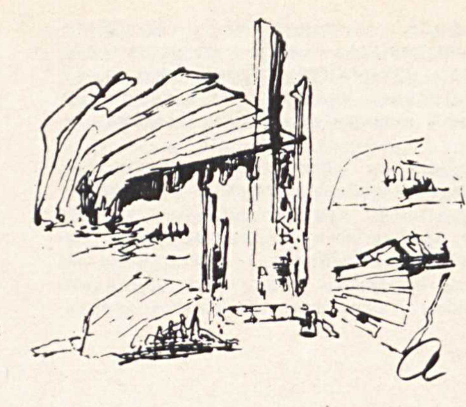


Рельеф из гнутого дерева.

Лучшим в мире комитетом стандартов является сама природа, но стандартизация, встречающаяся в природе, охватывает только самые малые ее частицы — клетки. В результате образования миллионов гибких систем, которые далеки от схематичности, создается безграничное богатство и вечная смена органических форм. По этому же пути необходимо идти стандартизации и в архитектуре. В противовес мнению, которое видит в устоявшихся формах и в их типизации единственный путь к архитектурной гармонии и к успешному овладению техникой строительства, я хотел бы подчеркнуть, что наиболее существенная черта архитектуры — ее изменчивость и развитие, напоминающие органическую жизнь в природе. Я хочу сказать, что это в конечном счете является единственным подлинным стилем архитектуры.

Природа, по своим формам богатая и пышная, может одними и теми же конструкциями, теми же тканями и клетками достичь миллиардов сочетаний, каждое из которых будет представлять совершенную форму. Человеческая жизнь того же происхождения. Предметы, окружающие человека, вряд ли являются кумирами и аллегориями, обладающими вечными ценностями. Скорее всего они являются клетками и тканями, такими же живыми, как строительные элементы, составляющие человеческую жизнь. Их можно представить только как биологические элементы, иначе они, оказавшись в изменяющейся системе, станут непригодными, негуманными.

О том, что природа служит источником вдохновения для творчества, что она — идеал гармонии и совершенства, художники и архитекторы говорили во все времена. Однако архитекторы нашего времени, произнося эти старые слова, подразумевают уже нечто другое.
Разве не был Аалто в числе тех, кто первым указал на природу как бездонный источник не только эстетического, но и конструктивно-технологического совершенства, кто предсказал возможность использования в архитектуре бионических принципов?



Архитектурный набросок.

Архитектура не может освободиться от природных и человеческих факторов, более того, она просто не имеет на это права. Она даже должна приблизить природу к нам, природу, понимаемую весьма широко, включающую в себя человека в целом, его города и формы его существования. Архитектура — не декорация, это явление глубоко биологическое, а может быть, еще в большей мере и этическое.

Проблема человеческого жилища была и остается центральной для современной архитектуры. Аалто рассматривал жилище как первичную клетку человеческого бытия. Он стремился проникнуть в тайны его организации, постигнуть глубинные его законы,— впрочем пусть он выскажется об этом сам.

Потребность в жилище есть одно из величайших таинств человеческой жизни. Почему человек должен работать, питаться, заботиться о крове? Все животные питаются, но не все имеют кров. Проблема жилища, несомненно, одна из наиболее важных проблем, которую мы должны решить. Ведь наша культура полностью покоится в природе жилища. Что обеспечивает действительно благоприятные условия для жизни — маленький домик в большом парке, безмятежное уединение одной семьи или густонаселенный большой город, где живется так тесно? Этот вопрос еще не решен и никогда решен не будет!

Должны ли мы жить в уединении на лоне природы или же группами только ради интеллектуальных контактов с другими людьми? Мне кажется необходимым и возможным и то, и другое.

Должны ли мы строить односемейные дома или многоэтажные многоквартирные здания?



Университетская библиотека. Орегон. США

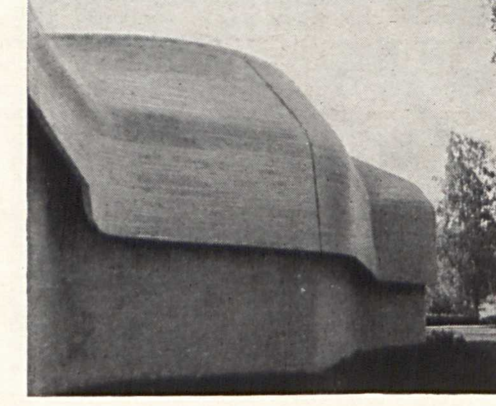
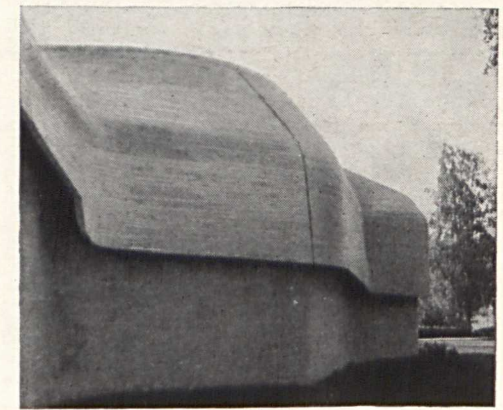
Было бы идеальным, если бы нам удалось построить такой многоэтажный дом, в котором каждая квартира обладала бы теми же физическими качествами, что и дом для одной семьи. При строительстве в Берлине моего здания «Интербау» * я пытался решить эту задачу, однако, естественно, так и не смог найти оптимальное решение. Не так-то просто построить многоэтажное здание, обладающее всеми качествами, которые присущи односемейному дому. Но поскольку нам все же нужно и то, и другое, мы должны добиваться развития такой культуры строительства высоких зданий, которая как можно больше соответствовала бы жизни в отдельном небольшом доме. Дома с открытыми стеклянными стенами и балконами, где извне можно видеть каждый палец, каждое движение человека, по-настоящему не обеспечивают уединения. Мы должны строить дома, в которых каждая семья чувствовала бы себя действительно отдельной семьей, живущей, насколько это возможно, изолированно от соседей. Ведь какие бы формы ни возникали в будущем, как бы ни выглядела жизнь, когда вокруг будут парить сотни искусственных спутников Земли, семья всегда останется первичной ячейкой. Мы должны строить дома, которые гарантируют человеку его личную жизнь.

Сколько же стоит такой «настоящий» дом? — вот тот роковой вопрос, о который всегда разбивались благие и бескорыстные намерения архитекторов.
Нашел бы Аалто, что ответить на этот вопрос?

Цена продукции должна непременно соотноситься с ее качеством. И если мы забудем о качестве продукции, то требование экономичности — в любой области — потеряет всякий смысл.

В моей стране (в других странах в иной форме, однако в этом отношении мы все равны) существует теория так называемого экономичного строительства, согласно которой вопрос ставят примерно так: «Какой тип дома наиболее экономичен?» Если речь идет, скажем, о пяти-, шести- или восьмиэтажном доме, сейчас же уточняют: «Какой ширины должен он быть? Какой длины? Как дешевле всего обеспечить остронуждающихся необходимым жильем?»

Конечно, это можно назвать научно обоснованным подходом. Но никакая это не наука. Ведь ответ совсем простой: самый большой дом — самый дешевый. Это ясно, но можно пойти еще дальше и сказать, что дом, в котором не учтены человеческие факторы, — это и есть самый дешевый дом.

Здание полицейского управления в Ювескюле. Финляндия

Ведь самый дорогой свет, каким мы пользуемся,— это дневной свет, так давайте же обойдемся без него, и у нас будут дешевые дома. И дороже всего стоит свежий воздух, ведь это не только проблема вентиляции, но и проблема градостроительства. Свежий воздух для человека — это стоимость акров земли, хороших садов, лесов и лугов, а также транспортных артерий. Теория, о которой я говорил, очень удобна в пропагандистских целях. Однако пропаганда, злоупотребляющая словами «экономичность», антигуманна. Иногда она заходит так далеко, что приводит к результатам противоположным желаемому. Я знаю школы, построенные в соответствии с этой пропагандой, они, возможно, и выглядят дешевыми в цифровых показателях, но очень дорого обходятся детям. Города заполнены автомобилями, а автомобили, как вы знаете, далеко не безвредны. Крупнейшие

* Имеется в виду жилой дом, построенный по проекту Аалто в 1958 году на Международной строительной выставке в Западном Берлине.

медики считают, что мы сейчас очень дорого оплачиваем свою неспособность ввести новую систему городского транспорта, в которой пешеходные и автомобильные потоки будут достаточно изолированы один от другого. Плата за все это — рак.
Плата за наши улицы — это стоимость строительства и содержания громадного числа больниц, возводящихся сейчас по всему миру.

Комплекс Общественного центра в Сяюнатсало. Финляндия

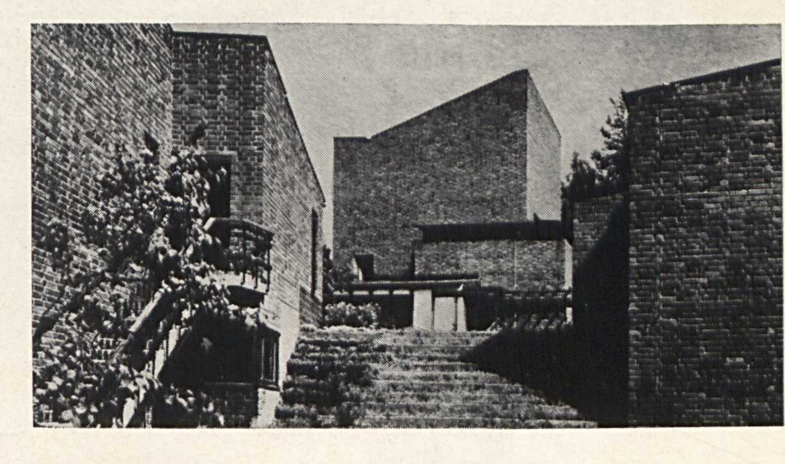
Зал Городского совета Общественного центра в Сяюнатсало

Что же, в таком случае, необходимо предпринять, чтобы наши города стали подлинно человеческими?

Нужны основательные исследования существующих потребностей вместо формальной планировки идеального города. Нужно убить веру архитекторов в старую слепую пластическую городскую целостность. Нужно развивать городскую планировку в том направлении, в каком по всем законам логики ей и надлежит развиваться, чтобы быть эластичной системой, которая управляет ростом города во всех его формах.

Если ответ столь прост, почему же архитекторы и проектировщики до сих пор не решили этой проблемы?

Мы работаем в весьма несчастливой сфере: ведь строительство не предваряется стадией экспериментов. Мы, архитекторы, единственные в современном индустриальном обществе, кто разрабатывает проект и сразу же воплощает его. Между этими двумя стадиями работы, безусловно, должна быть стадия экспериментов. Изредка сейчас так и происходит, однако у каждой уважающей себя цивилизованной страны должна быть целая программа экспериментальных городов и экспериментальных зданий.





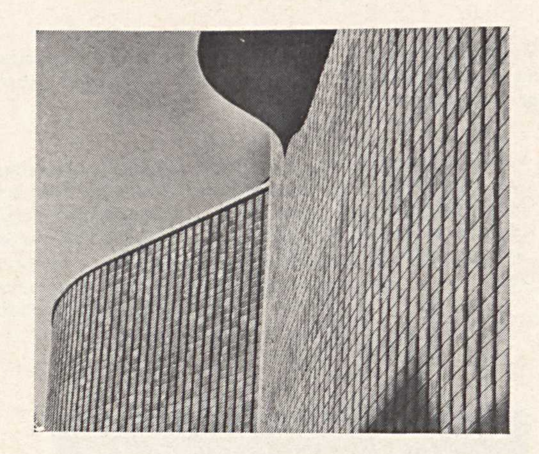
Аалто был универсальным мастером, совмещавшим дарование архитектора, скульптора, художника. О его репутации дизайнера говорили, что она соперничает с его славой архитектора. Он считал, что архитектор должен уметь делать все — от проектирования городов до дверных ручек. В своем творчестве он последовательно осуществлял этот принцип.
Что бы рассказал нам Аалто о секретах своего творческого метода?

Три вида искусства — архитектура, живопись и скульптура — связаны между собой тем, что все они выражают духовное человеческое начало, базирующееся на «материи». Я, естественно, при этом прежде всего думаю о материале, тем не менее слово «материя» значит для меня нечто гораздо большее, оно означает и физические действия, тесно связанные с интеллектуальными процессами.
На «материи» основаны многие принципы человеческой культуры. Я полагаю, даже, что это чудесное слово «материя» как раз и является тем, что соединяет между собой три вида искусства — архитектуру, живопись и скульптуру.
В своей работе я не вижу между тремя видами искусства никакой другой связи, кроме как через используемый материал. Когда я делаю наброски акварелью или маслом, я пробую в первую очередь различные материалы. Эта «работа с материалами» очень много значит для архитектора. Мне пришлось бы столкнуться с большими трудностями, если бы я задумал выполнить деревянную скульптуру, не учитывая структуры дерева и свойства его волокон. Дерево с его специфическим характером и направлением его волокон дает мне исходный импульс для придания ему будущей формы.
Материал — это связующее звено. Он создает единство. Все виды искусства базируются на материале, поэтому необходимо лучше учитывать природу материала. Связь с «материей» предоставляет все возможности для гармонического синтеза, ведь в конечном счете все три вида искусства — это одно и то же, они одинаковы и в подходе, и даже по результату, если смотреть на их взаимодействие более глубоко.
Живопись и скульптура входят в мой метод работы. Поэтому мне не хотелось бы, чтобы их отрывали от моей архитектуры по той причине, будто они способны выражать нечто от нее отличное или ее дополнять. Многие архитекторы обращаются к живописи как к самостоятельной области своего творчества. У меня все обстоит иначе. Можно даже сказать, что я не отношусь к своей живописи и скульптуре как к отдельным видам профессиональной деятельности. Конечно, это трудно доказать в каждом конкретном случае, но для меня все эти работы являются ветвями одного дерева, ствол которого — архитектура. Думаю, что различные художественные формы не могут возникать без взаимной связи между собой: у меня же само собой получается так, что все, что я делаю, всегда возникает в связи или вместе с моими постройками. Мои скульптурные и живописные работы, можно сказать, ветви моей архитектуры.

Лично для Аалто, как видим, не существовало «проблемы синтеза» — ему не надо было ничего синтезировать, он знал тайну изначального единства различных видов творчества. Но его пример для современной архитектуры — скорее исключение, чем правило. Правилом является коллективная работа архитектора, скульптора, художника, дизайнера.
Как же относился Аалто к идее синтеза архитектуры с монументальным искусством?

Трудно ответить на этот вопрос коротко. Совместная работа возникает одновременно с началом работы над объектом. Иногда такая совместная работа необходима, иногда она не укладывается в рабочую схему и в конечном счете мешает в достижении результата. Нельзя точно определить организационные формы такой работы.
«Больше монументальной живописи для общественных заданий!» — лозунг, который все время громко провозглашается. Однако интересно подметить, что такое желание редко выражают большие художники.
Я вовсе не отношусь враждебно к подобному призыву — ведь одной из стран, к которым меня особенно влечет, является Италия. Однако я хотел бы указать на то, что вопрос о связи между архитектурой и другими искусствами чрезвычайно сложен. Вопрос этот может быть правильнее и основательнее решен иным способом — отличным от простого количественного увеличения в архитектуре произведений живописи и скульптуры. Недавно я видел в Швейцарии длинные ряды зданий, выстроенных по механическому шаблону, совершенно без учета духовных потребностей человека, но с широким применением декоративных элементов. Декор здесь служил прикрытием того, что иначе выглядело бы слишком грубым и явно бесчеловечным.
Как мне кажется, мы находимся сейчас на пути к созданию в искусстве единства, источники которого много глубже, чем поверхностное объединение его различных видов. Исходный пункт этого единства — некоторая глубинная неразделимость, момент зарождения. Разумеется, мы находимся еще в самом начале этого процесса.

Дом культуры в Хельсинки. Фрагмент фасада



Как видим, по отношению к современной архитектуре, искусству, к буржуазному обществу в целом Аалто был жестким, требовательным, непримиримым человеком. Но было бы ошибкой считать его каким-то угрюмым недоброжелателем. Разве не был он таким же требовательным и по отношению к самому себе? И разве не стояло за его суровостью подлинно нравственное отношение к жизни и искусству?

Мои работы — не образцы для подражания, это отдельные решения, которые могут служить лишь примерами метода.
Мне кажется противоестественным давать советы: что следует делать, а чего нет, что предпочтительнее, а чего стоит избегать. Я верю, что гармоничная жизнь — единственный критерий, которым мы должны руководствоваться. Это, конечно, скорее вопрос морали, чем формы. Формы могут быть разнообразными, но нельзя забывать о том, что верно выбранные формы вовсе необязательно должны отвечать классическим нормам. Поменьше кокетничания формами, естественность и жизненность — вот главное.
Человеческая жизнь — сплетение трагедий и комедий. Окружающие нас формы образуют их музыкальное сопровождение. Мебель, предметы, цветовое решение и композицию можно выполнить таким образом, чтобы они не контрастировали с трагедиями и комедиями человеческой жизни. Это примерно то же, что простая одежда и скромный образ жизни.
Производство не может диктовать все и вся, нельзя забывать о самом человеке, и это должно быть принято во внимание в любом проекте. Подлинные критерии жизни кроются не в предметах, а в отношении к ним человека.
Все утрированные формы превращают нас в посмешище. Мне кажется, что при большем учете этических аспектов промышленная продукция при всем своем богатейшем многообразии сможет избежать комических преувеличений и поможет человеку жить более гармонично. Если на этом пути городская планировка, дом, квартира и их внутреннее устройство смогут быть улучшены, мы почувствуем удовлетворение от сознания того, что внесли немного солнца в душу озабоченного человека.

В публикуемом материале использованы отрывки из следующих статей и выступлений Аалто:
«Рационализация и человек», 1935 г.
«Влияние конструкций и материалов на современную архитектуру», 1938 г.
«Гуманизация архитектуры», 1940 г.
«Культура и техника», 1947 г.
«Союз искусств», 1947 г.
«Памяти Анри Ван де Вельде», 1957 г.
«Мечты архитекторов о рае», 1957 г.
«Совесть архитектора», 1957 г.
«Национальное — интернациональное», 1967 г.
«Беседа», 1967 г.
«Взаимодействие архитектуры, живописи и скульптуры», 1969 г.

Для публикации использованы издания:
Alvar Aalto. Luonnoksia. Helsinki, 1972
Alvar Aalto. Band II. Zurich, 1971.
Alvar Aalto. Sinopsis. Painting, Architecture, Sculpture. Basel und Stuttgard, 1970.

Материал подготовили А. Гозак и Л. Смирнов

Главная аудитория Политехнического института в Хельсинки



Скульптор из кишлака Бафой

Геннадий Блинов

Когда с вниманием рассматриваешь эти скульптурки, порой вдруг начинаешь ощущать, будто воздух вокруг фантастических глиняных зверей жарок и сух. Они словно впитали в себя и теперь медленно отдают в пространство яркую солнечность Таджикистана. Этот труднообъяснимый феерический феномен обусловлен и характером самих образов, и манерой лепки, и особенностями росписи. Автор солнечных фигурок-бликов — таджикский народ. Исполнитель — уроженец и житель кишлака Бафой близ Ура-Тюбе Гадойбой Гафуров, сын потомственного гончара Гафура Халилова, снискавшего добрую славу в нашей стране и за ее пределами.

Гадойбой Гафуров родился в 1938 году, и уже в восемь лет владел гончарным кругом. Но больше, чем изготовление хозяйственной и декоративной посуды, привлекали его сказочные образы камерной пластики — настольная скульптура и игрушки-свистульки «уштак».

Окончив среднюю школу, юноша получил специальность столяра, потом стал инженером и, казалось, совсем забыл об увлечении детства и юности. В 1969 году искусствоведы «открыли» для себя и для всех, интересующихся народным творчеством, великолепный мир мелкой пластики Гафура Халилова. Один за другим посыпались заказы на глиняные расписные скульптурки-игрушки — от Художественного фонда, от выставочных комитетов, от музеев, от лю-









бителей-коллекционеров. Игрушки усто Гафура стали появляться на выставках в Таджикистане, в Москве, в Загорске, за рубежом. Мастер был не в силах справиться со всеми заказами. Вот тогда-то и стал снова помогать уже престарелому отцу Гадойбой Гафуров, снова взявшийся за глину. Правда, лепкой Гадойбой занимается лишь от случая к случаю. Работа в качестве главного инженера требует немало времени и сил.

Оставаясь в рамках традиционного творчества, Гадойбой Гафуров, как и его отец, не является ортодоксом, воспроизводящим лишь несколько идущих из древности образов. Если, к примеру, узбекская крестьянка-художница Хамро Рахимова лепит, постоянно повторяя максимум двенадцать сюжетов, то сельские скульпторы из кишлака Бафой создают бесчисленное множество образов, не говоря уже о вариациях одного и того же образа. Передача из поколения в поколение такого многообразия сюжетов вряд ли возможна. Видимо Гафур Халилов и Гадойбой Гафуров — это не только носители и исполнители традиционных мотивов, но и художники с большим дарованием и острым индивидуальным видением, создающие вполне оригинальные произведения, традиционные по духу. Мастера из кишлака Бафой бесконечно видоизменяют каждый из традиционных мотивов, причем делают это не механически, а творчески, отыскивая и находя наиболее выразительные моменты. Они создают совершенно новые авторские работы в согласовании с традицией и в то же время — вопреки традиции.

Работы отца и сына, естественно, чрезвычайно близки, но при внимательном изучении все же можно наметить некоторые различия.

Отец склонен создавать предельно камерные вещи. Многие из его игрушек-свистулек не превышают размеров 4×4 см, иногда достигая высоты примерно 12—14 см. Гадойбой Гафуров тяготеет к более крупным, высотой 18—25 см, декоративным скульптурам.

Более постоянно и гораздо более существенно другое отличие. Если роспись игрушек Гафура Халилова сдержанна, приглушенна, более гармонична, то Гадойбой Гафуров предпочитает самые яркие, открытые, во всю силу цвета, сверкающие краски, буйные, порой, может быть, даже несколько крикливые. При этом отец раскрашивает игрушки цветными полосками, а сын обычно разбрасывает по поверхности скульптурки многочисленные разноцветные пятна.

Скульптурки Гафура Халилова свободнее по рисунку, по соотношению объемов, в то время как работы сына порой несколько напряженны, даже скованны.

Оба мастера иногда вообще не расписывают свои скульптуры или же покрывают их свинцовой глазурью. Но Гафур Халилов прибегает к глазуровке реже, чем его сын.

Круг образов Гадойбоя Гафурова, как и образов пластики его отца, довольно четко очерчен. Это животные. Есть среди них легко узнаваемые, вполне реальные — конь, корова, козлик. Есть сказочные, нереальные. Фантастические звери часто не имеют ничего общего с фауной. Это свирепые драконы с широко раскрытой пастью. В других случаях сказочные животные представляют собой невероятные совмещения — змеекони, крылатые звери, кентавры или человеко-быки. Кстати, образ человека-быка довольно распространен на Востоке. Достаточно вспомнить покровителя скота и охранителя вод Гопотшаха, героя авестийских сказаний. Скромные по размерам фигурки производят впечатление гигантских и мощных зверей. В «зоологизме» ура-тюбинских мастеров звучит эхо зооастрического культа. Как ни устрашающе выглядят свирепые драконы Гафуровых, вряд ли их прототипами были злые духи языческого пантеона. Природу этих зверей помогает понять их соотношение с человеком.

Изображение человека крайне редко в игрушках-скульптурах Гадойбоя Гафурова, но изредка мастер делает всадника. Причем, если животные — реальные и сказочные — вылеплены довольно подробно, то человек предельно схематизирован. Маленький, гораздо меньше животного, почти незаметный всадник боязливо сидит на широкой спине зверя, робко и в то же время доверчиво прижавшись к мощной шее. Покровительственное отношение всесильного зверя к человеку выражено явственно.

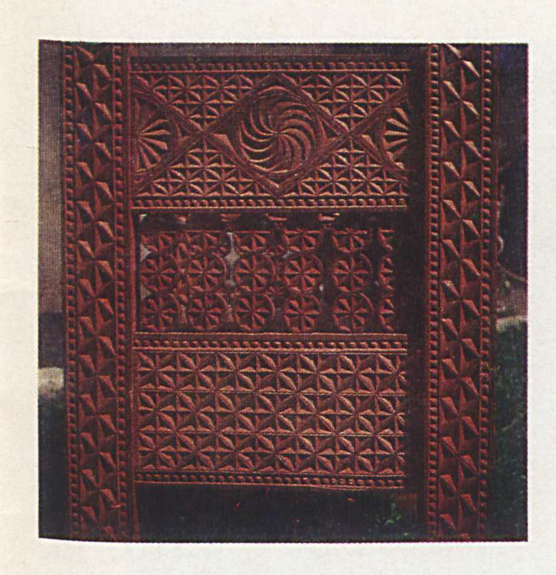
Устрашающие изображения, дожившие до наших дней в творчестве ура-тюбинских скульпторов, для которых они давно уже не имеют никакого культового значения, можно расценивать как отголоски образов древних божеств добра и света, на которые когда-то возлагалась задача отгонять от жилища злых духов, оберегать человека.

Столь часто встречающийся в пластике Гадойбоя Гафурова козел также играл важную роль в языческом ритуале. На нисийских ритонах из слоновой кости, найденных при раскопках Старой Нисы (II век до н. э.), особый цикл изображений составляют темы жертвоприношений. Перед нами предстают картины ритуальных игрищ и обрядов: поимка обреченных на заклание козлов, привод их к алтарю, раздирание туш, что напоминает игры типа козлодраний, еще до недавнего времени сохранявшиеся в Средней Азии.

Народной пластике свойственна необычайная стойкость художественных традиций. Характер ура-тюбинских изделий позволяет предположить, что образы и стилистические особенности их пластики имеют истоком искусство древних кочевых скотоводческих племен Средней Азии. Сопоставления современной народной пластики, в частности произведений Гафурова, и памятников культуры древних кочевых племен могут дать ценные сведения о путях формирования и наследования народных художественных традиций.

Грузинский резчик

Гурам Гогия



Резьба по дереву одна из самых древних и распространенных отраслей народного искусства Грузии. Особенно высокого мастерства достигли жители районов высокогорья, в частности — Сванетии, где богатые леса давали необходимый материал, а изумительная красота природы вдохновляла создавать прекрасное.
Среди первоклассных памятников светского и культового назначения особенным богатством резьбы отличались двери церквей, с плетеным орнаментом и фигурными изображениями, удачно вписанными в общий узор. Художественное совершенство их заставляет удивляться: уровень подобной орнаментики доступен только при обработке металла. Высокое мастерство — органическое качество местной традиции резьбы по дереву.
Из современных мастеров художественной резьбы известен сванский мастер Саглиани Василий Раждонович. Еще в детстве он лазил по горам, ходил по домам и изучал орнаменты старинных сванских домов, сундуков и кресел махвши — старейшины семьи. Он старался как бы воплотить в дереве даже мужественные песни горцев «Лиле» и «Мирангула».
Художественная обработка дерева — традиционное занятие в семействе Саглиани. Мебель, изготовленная отцом, и сегодня украшает дома сыновей. Отец наносил художественные детали на изделия как декоративное украшение, в изделиях сына орнамент и пластика вступают в более сложные взаимоотношения, при этом основные мотивы орнаментов мастеров неизменно традиционны: изображение солнца, цветов, гор, сванских башен, быков и туров, геометрические фигуры, кресты.
Художественная обработка дерева — одна из труднейших отраслей декоративного искусства. Огромное значение имеет правильный подбор материала обрабатываемого дерева. По мнению самого мастера, лучшими породами для обработки являются орех, дуб, дикая груша и особенно красное дерево. Понимание и знание материала, фактуры и текстуры разных пород дерева — органично свойственны Саглиани. Форма изделия, ритм и стиль его декора и их связь с утилитарным и эстетическим потенциалом материала всегда осмыслены и прочувствованы.
Работы В. Саглиани многообразны по своему назначению и содержанию, среди них можно выделить: мебель, различные сосуды, музыкальные инструменты, барельефы и др.
Из крупных функциональных вещей надо отметить сванский стол со стульями и креслом. Поверхность стола покрыта богатым орнаментом, основным мотивом которого являются четыре головы быка, держащие на рогах солнце. Интересная композиция в узоре кресла старейшины, где богатая геометрическая орнаментика чередуется с солярными знаками.
Несмотря на то, что изделия мастера насыщены орнаментом, в них не чувствуется перегруженности, настолько органично чередование ритмов и сцепление множества орнаментальных мотивов. Эта мебель была экспонирована в Париже, в парке Порт-де-Версаль, и после закрытия выставки была куплена.
Совсем недавно В. Саглиани изготовил новый вариант богато декорированного стола с креслом, который впечатляет изяществом форм и сложным орнаментом.
К другой группе работ можно отнести декоративные, сугубо выставочные вещи, изготовленные с особым старанием. Резец мастера «выгравировал» мельчайшие ажурные орнаменты, связанные с культом виноградной лозы и гостеприимства грузинского народа. Виноградная лоза и гроздья, солнце, кавказский тур — символы свободы и недоступности высоких гор, жизнелюбия их жителей — основные мотивы этих изделий.
Интересны грузинские национальные винные сосуды традиционных форм «кула», «чинчила», «азарпеша» и др. Оригинальный сосуд, удачно названный автором «вахтангури», состоит из двух деревянных кружек, довольно крупного размера, соединенных деревянной цепью. Композиция выполнена из цельного дуба. Монолитность, материальная весомость предмета подчеркнута мощной округлостью объема, барельефом с тугими формами согнутых в процессе труда человеческих фигур. Величавая монументальность этих вещей соседствует с изысканностью винных сосудов — «самеба», излюбленной темой Саглиани. Иная пластическая структура, иные принципы орнаментации. Кокетливая затейливость формы уравновешивается суховатой сдержанностью богатого узора. Особую группу работ составляют искусно сделанные национальные музыкальные инструменты: чанги, чунири и др., которые и сегодня очень популярны у сванов. Благородной сдержанностью резьбы мастер сознательно подчеркивает второстепенность декора на музыкальном инструменте, а особая ювелирная тонкость работы — дань уважения другому искусству.
Хотя многие работы В. Саглиани находятся в экспозиции и фондах Государственного музея народного и прикладного искусства Грузии, в краеведческом музее Местия, в Сванетии, усилия мастера направлены на создание живых вещей, функционально осмысленных — прочных, удобных и красивых. Высокое мастерство, органическая связь с древней народной традицией и художественный такт Саглиани выдвигают его в первый ряд замечательных мастеров современного грузинского народного искусства.



Деталь сванского кресла «сакарцхули». Дуб. 1974

Гарнитур мебели Дуб. 1976

Самобытный мастер

Евстафий Фокин







«Партизаны
в Благовещенске.
1918 год».
Картон, масло. 1967

«Закат над истоком».
Фанера, масло. 1963

«Грозные тучи над
Благовещенском».
Картон, масло.
1967

Персональная выставка картин старейшего северного художника-самоучки К. И. Третьякова прошла в музее деревянного зодчества в Архангельске. Выставка работ сельского художника была развернута в одной из просторных северных изб на территории музея. Развешанные на бревенчатых стенах деревенского дома эти небольшие красочные полотна крестьянского живописца оказывались в своей родной среде, в органичной связи с интерьером, с архитектурным окружением и становились еще одним фактом своеобразного искусства народного творчества Севера. На родине Константина Ивановича Третьякова в Вельском крае и теперь еще можно встретить крестьянские избы, которые являются подлинными музеями народной живописи. Так, неподалеку от места жительства Третьякова, в деревне Чурковская Благовещенского сельсовета, бережно сохраняются росписи. выполненные еще в начале нашего века широко известными теперь сельскими мастерами А. и П. Петровскими. Примечательно, что К. И. Третьяков приходился родственником этим замечательным народным живописцам и мог не только постоянно видеть их работы, но и непосредственно наблюдать, как они создавались. Отложился в творчестве Третьякова также опыт, полученный в иконописной мастерской Соловецкого монастыря.

Работал Третьяков и для купцов Архангельской губернии — писал вывески, иконы, картины. После демобилизации из Красной Армии в 1920 году вернулся в родные места, поступил в только что организованную в Шенкурске художественно-промышленную мастерскую. Занимался оформлением клубов и красных уголков, писал театральные декорации. В последующие годы его работа не связана с искусством, но занятие живописью навсегда остается постоянной потребностью.

К. И. Третьяков написал за свою жизнь несколько сот картин. Круг тем и образов, сложившихся в произведениях Третьякова, их стилистика свидетельствуют о том, что творчество живописца неотделимо от народных традиций. Творчески перерабатывая все, что его заинтересовало и взволновало, обращаясь и к историческим и современным сюжетам, народный художник пишет картины в стиле лубка. Традиционные элементы народной декоративности откровенно проступают и в сочной яркой живописи, и в приверженности к плоскости. Художник изображает типичную современную сценку: парни и девушки с песней шагают по проселочной дороге («По Благовещенской трассе»), следом движутся тракторы. Ритмы этого движения захватывают и придорожные деревья, столбы, облака, фабричные трубы, антенны... Обыденная сцена возвращения с работы предстает здесь как торжественное шествие, в котором участвуют не только люди, но и окружающая природа. В таком символическом изображении сельских будней чувствуется патетическое утверждение современной жизни, ее красоты.

Характерно, что художник обычно обращается к изображению человека непосредственно среди природы. Для человека крестьянской среды дорого чувство слитности человека с землей, эстетический идеал связан с образами природы. Третьяков редко обращается к изображению интерьера и никогда к изображению жизни городской, где он не чувствует той гармоничности и цельности, которые находит в сельской жизни. Конечно, в этом проявляется и самозабвенная влюбленность художника в родной край. Словно не в силах сдержать нахлынувшие чувства, он подписывает один из своих пейзажей: «Смотрю я в даль и вижу, как прекрасен Север мой». Родная природа предстает в картинах Третьякова особенно приветливой и радушной, открывающей живущему здесь человеку все свои богатства и красоты. Под кистью живописца оживают далекие времена его детства, картины старой северной деревни, сцены современного сельского быта и труда. Третьяков посвящает цикл своих работ легендарным событиям героических боев шенкурских партизан с белогвардейцами в годы гражданской войны на Севере, в которых с конкретной достоверностью воссоздаются суровые будни. Несмотря на внешне жанровый повествовательный характер, эти небольшие картинки народного художника отличаются монументальностью композиционного строя. Увиденные как бы сквозь призму времени, когда отпадает все мимолетное и случайное, эти исторические произведения предстают перед нами как своеобразный живописный эпос. Эпическое начало одухотворяет все работы этой серии. Так, в картине «Партизаны в Благовещенске. 1918 год» эпичность рождается из ощущения причастности к чему-то всеобщему. Изображение сцены боя в конкретной деревне здесь перерастает в образ России тех лет. Художник не конкретизирует образы людей — черта, характерная для народного искусства. Драматизм про-

исходящих событий он передает не через изображения героев, а через мир природы, которая и является эмоциональным выразителем напряженного времени («Грозные тучи над Благовещенском»).

Творчество художника-самоучки развивается в подчас сложном взаимоотношении с современным реалистическим восприятием жизни, с профессиональным искусством, впечатления от которого также оказывают



«По Благовещенской трассе. Это идет молодежь». Фанера, масло. 1970

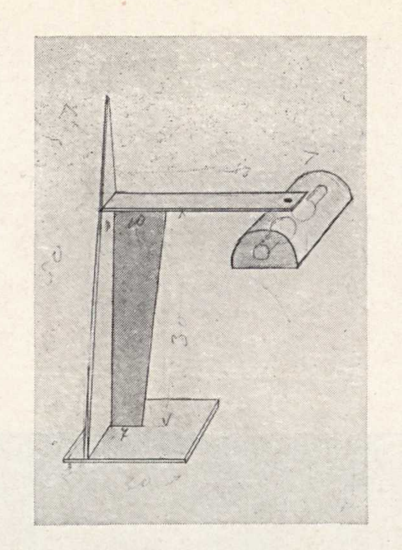
на него влияние. Так, в работе Третьякова «Первое известие о кончине Ленина в северной деревне» отчетливо выражены принципы и народного лубка и классической картины XIX века. Композиция строится с учетом законов пространственных отношений и отграниченности планов, и, вместе с тем, все как в лубочной картинке: графичность рисунка, фронтальность расположения горницы, орнаментальная ритмичность бревенчатых стен и половиц, расписная зыбка.

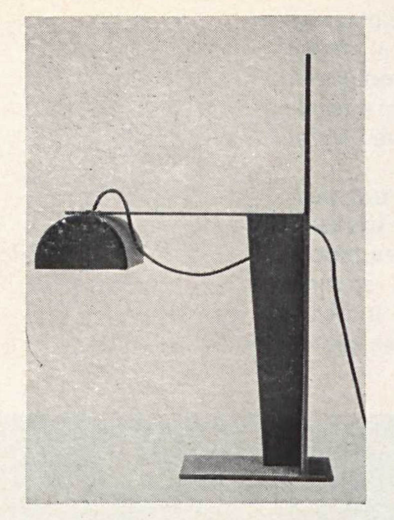
Привлекает неподдельная искренность восприятия, с которой художник-самоучка переживает изображаемый им сюжет, не отделяя себя от той жизни, которую он передает, но как бы участвуя в событии, — черта, которая сообщает его работам правдивость и чистосердечие истинного искусства.

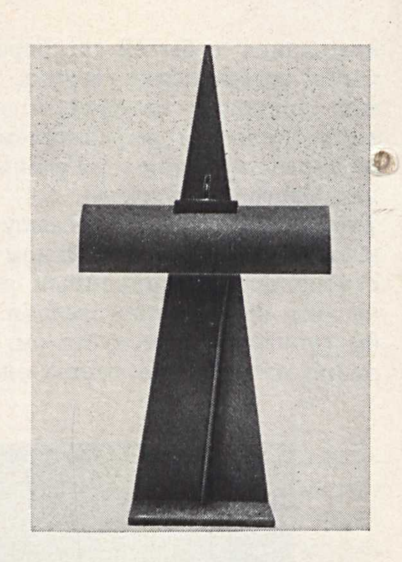
В искусстве Третьякова находят яркое выражение народное мироощущение бытия и понимание красоты.

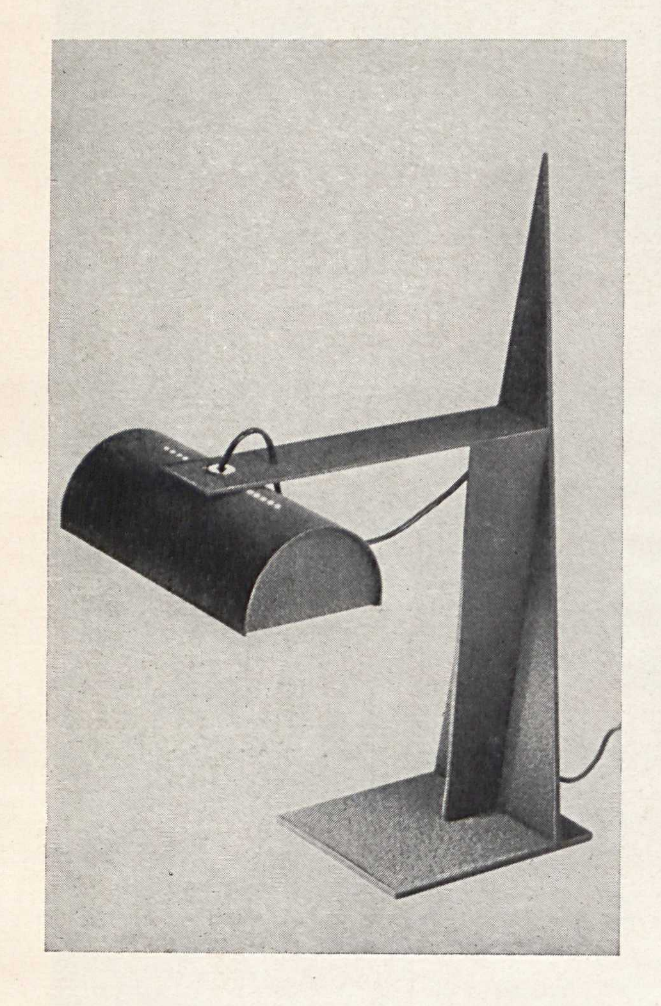
По проектам Александра Родченко

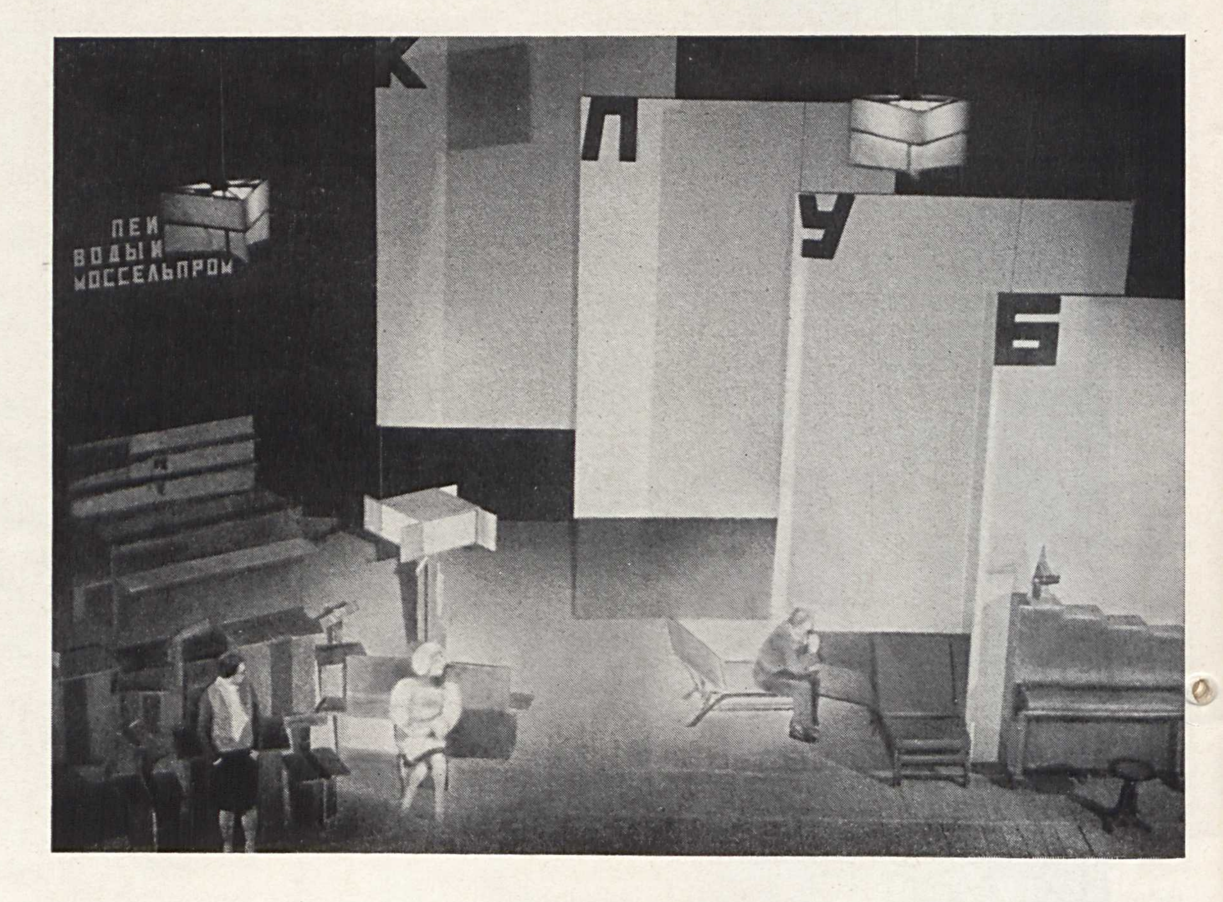
Александр Лаврентьев









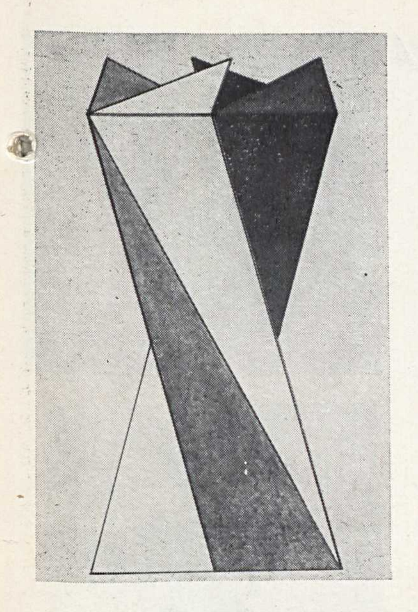


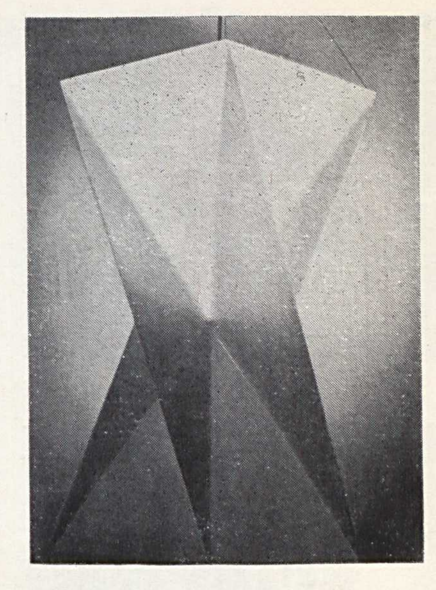
Лампа, выполненная по проекту А. Родченко итальянской фирмой «Артелюче». 1973

А. Родченко
Проект настольной лампы. 1929

Сцена из спектакля «Инга».
Театр Революции. 1929

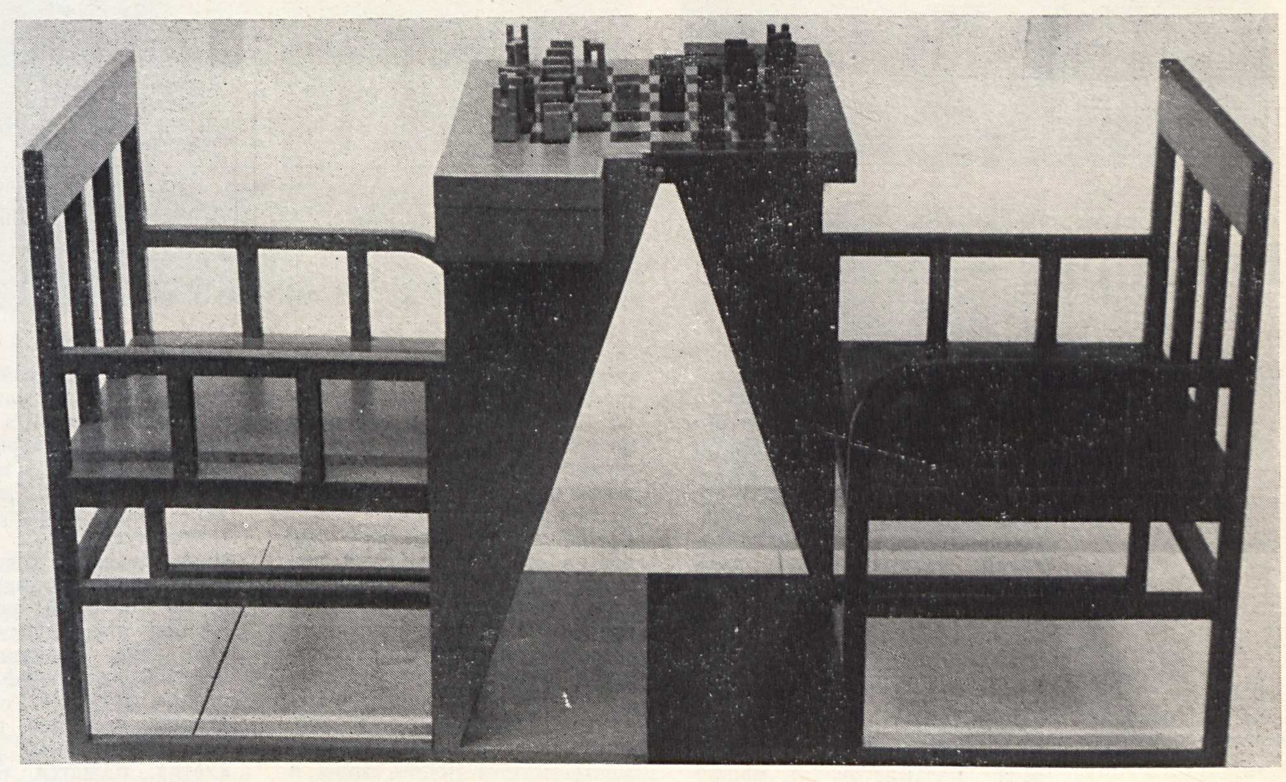
Удивительна жизнь проектов Александра Родченко.
Предназначенные для массового производства, простые по форме и конструкции, его вещи при жизни автора были изготовлены в единственных экземплярах в виде моделей. А в наши дни неожиданно состоялось их воплощение в реальные предметы.
В 1925 году на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже демонстрировалась модель Рабочего клуба Родченко. Продолговатая комната, рассчитанная на 30 человек, при трансформации служит и читальней, и лекционным залом, и театром, и комнатой для игр и занятий. Это пример целесообразного интерьера, выдержанного в одном конструктивном стиле и в единой цветовой гамме.
Судьба модели клубного оборудования после выставки неизвестна. В 1970 году студенты-архитекторы, устраивая экспозицию первых советских дизайнерских проектов в Эйндховене (Голландия), восстановили по опубликованным в печати чертежам шахматный столик для Рабочего клуба. Снова шахматный столик как натурный образец появляется на выставке советского дизайна, устроенной ВНИИТЭ в 1976 году в ФРГ. Здесь он явился экспонатом ретроспективной части экспозиции и был изготовлен как наиболее характерный для поисков середины 20-х годов. Родченко запроектировал для Рабочего клуба и специальный двухламповый светильник, сочетающий общее и местное освещение. Одна лампа дает рассеянный, отраженный от потолка свет, другая — направлена вниз и освещает стол читального зала. Материал — стекло на деревянном каркасе.
Ни одно издание по истории современной архитектуры не обходится сегодня без фотографии Рабочего клуба Родченко. Так, в виде фотографии, этот проект обошел весь мир.
И вот произошло неожиданное. В 1973 году итальянская фирма «Артелюче» выпустила партию светильников по проектам Александра Родченко. Их два типа: один — из Рабочего клуба, другой — из декораций к спектаклю «Инга».
Фирма «Артелюче» выпускает интересные по замыслу и форме светильники главным образом современных итальянских дизайнеров. Многофункциональность, изысканность простоты, новизна конструкции — основные черты этих осветительных приборов.
Лампы Родченко выглядят даже более современными и привлекательными. Их конструкция читается четче, зрительный образ — сложнее, мысль — ярче. И потому не случайно жюри XV Триеннале осветительной техники в Милане присудило Золотую медаль светильникам Александра Родченко.
...Родченко начинал как живописец. Он изучал объем и пространство. Но средства их изображения на плоскости отличаются от реальных объемных и пространственных построений. Проекты первых вещей Родченко — фонарей к кабаре Филиппова «Питтореск» выглядели совсем иначе, чем выполненные в натуре. К сожалению, фотографии предметов до нас не дошли. Можно только догадываться, как были скреплены те или иные плоскости, как внутрь вставлялась лампа, как в действительности отражался свет.
Но сами эскизы фонарей к «Питтореску» точны и изящны как самостоятельные произведения искусства. Изгибающиеся жестяные плоскости даны тончайшей карандашной растушевкой. В натуре это должны были быть фантастические сооружения у каждого столика кабаре, с металлическим блестящим абажуром около полуметра в высоту.
Одним из заданий программ метфака Вхутемаса было задание на проект светильника. Студенты Родченко сделали несколько эскизов ламп. Проект фонаря А. Галактионова, фото-фонарь Д. Заонегина и Р. Смирнова, домовый фонарь Т. Павлова — все эти работы были показаны на Парижской выставке 1925 года. Форма фонарей является не самоцелью, а результатом решения поставленной задачи проектирования. «Принципы материального оформления вещи вытекают из специального назначения данной вещи, материала, производственного процесса, изобретательской инициа-











тивы и элементов художественной обработки внешних форм»,— писал Родченко в Объяснительной записке к программе по курсу конструкции метфака Вхутемаса.

Форма светильника для Рабочего клуба, выполненная самим Александром Родченко, проста и выразительна как некий символ. Геометрически это две пирамиды, соединенные друг с другом в точке касания вершин. Соединяют их плоскости, продолжающие грани пирамид.

Итальянцы сделали эту лампу из нескольких сваренных пластиковых элементов. Внешне светильник воспроизведен безукоризненно.

Сделаны две модификации: подвесная и настольная лампа. Но в обоих случаях внутрь вставляется только один патрон вверху. Нижняя пирамида, предназначенная для направленного освещения, пустует. Ошибку легко объяснить. Фотографии, на основе которых была выполнена лампа, сняты днем, когда лампа не функционирует, а чертежи Родченко никогда не публиковались. Родченко возвращается к теме светильника в 1929 году в декорациях к пьесе П. Глебова «Инга».

В театре Родченко удалось осуществить свои идеи по рациональной организации предметной среды. Продумать не только сами вещи, но и процессы, действия, их породившие. От чисто образного прочтения текста пьесы он приходит к решению основных процессов человеческого существования: работа, отдых, творчество.

В сцене «Клуб» перед зрителем в первый раз предстает архитектурная основа декораций. Она остается неизменной в четырех актах. И в то же время она очень гибка. Трансформация основных декораций — канва для трансформации отдельных предметов.

«Чрезвычайно важной задачей было показать наблюдающий колоссальный разрыв между прогрессирующим ростом страны в областях политики, индустриализации и отстающими формами быта, побуждая зрителя к активной борьбе за новые, культурные, рациональные условия жизни»,— писал режиссер Театра Революции, где ставилась пьеса, М. А. Терешкович.

Начиная с первого акта на сцене начинают происходить удивительные вещи. Актеры двигаются, разговаривают, а вместе с ними двигаются и разговаривают на своем функциональном языке вещи: лампа с вращающимися абажурами; клубное кресло, которое раскрывается и получается кушетка; клубный диван, решенный в виде крестовины, где каждый отделен невысокой перегородкой от соседа. Заодно с сиденьями и перегородками выполнен фонарь, каждая зона имеет свое освещение.

«В оформлении «Инги» я поставил себе задачу дать складывающуюся деревянную мебель, то есть мебель, материал для которой в СССР имеется в большом количестве»,— писал в либретто к спектаклю Александр Родченко. И далее он заключает: «Поэтому особое внимание уделено рациональному в наших бытовых условиях складыванию мебели».

Формальное решение напрямую вытекает из идеи складывания и раскладывания. Всюду — плоскости. Стул — из трех взаимно перпендикулярных плоскостей, соединенных петлями. Обеденный стол, складывающийся вместе со скамейками в единый плоский контейнер, сделан на том же принципе — три плоскости в пространстве, удерживающие друг друга.

И настольная лампа, восстановленная сорок четыре года спустя, была решена в той же системе. Форма ее как бы опередила время.

Точно также много лет кажутся современными и не стареют кресла Мис ван дер Роэ или Ле Корбюзье, точно также несколько лет выпускается комплект гнутоклееной мебели Алваро Аалто. И наверное, где-то уже восстановлен автомобиль по проекту Вальтера Гропиуса.

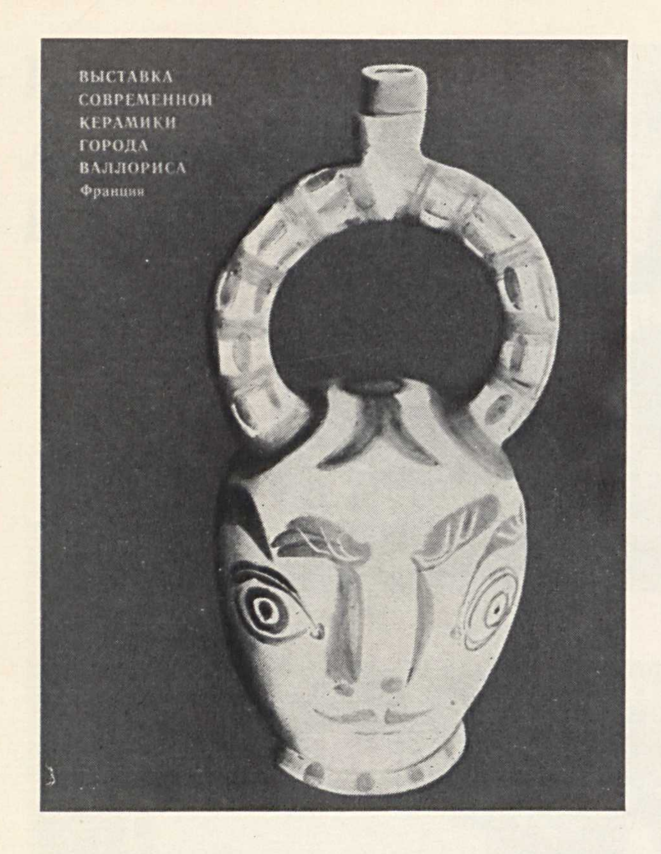
Удивительна и жизнь проектов Александра Родченко.

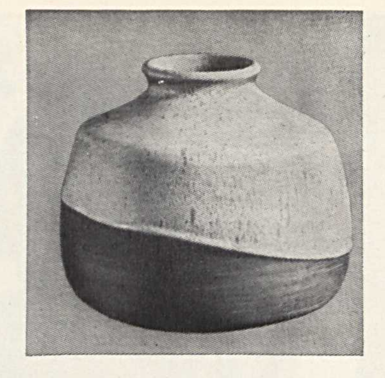
А. Родченко
Проект светильника для Рабочего клуба. 1925

Светильник, выполненный по проекту А. Родченко итальянской фирмой «Артелюче» 1973

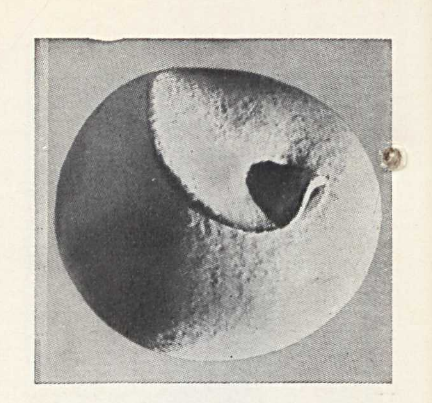
А. Родченко
Интерьер Рабочего клуба. 1925

Шахматный столик, реконструированный по проекту А. Родченко во ВНИИТЭ. 1976

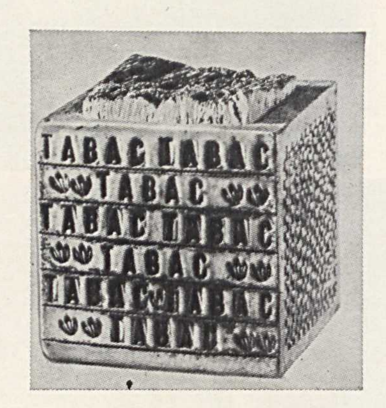












Валлорис — Вильнюс

Ирина Уварова

Кто не знает, что где-то в сороковых годах Пабло Пикассо поселился в Валлорисе, и его яростная творческая энергия обрушилась на керамику? Но однажды он вышел из мастерской и больше никогда туда не вернулся. А Валлорис остался, рискуя навеки стать поставщиком сувениров, и международный туризм устремился в маленький городок — добывать на память тарелку, на которой предприимчивые коммерсанты навострились штамповать Пикассова голубя. Валлорис притянул к себе немало керамистов, и можно было предположить, что они обречены хранить дерзкие заветы гения, сокрушающего устои. Словом, отправляясь на выставку керамики Валлориса в город Вильнюс осенью 1977 года, мы ожидали вариаций на тему Пикассо.

Но мы оказались плохими пророками; формы, давно известные, объемы, такие знакомые — в самом деле, где он, дух великих новаций? Никаких ухищрений по части сюжета, ни сложных композиций, ни сложных категорий. А мы уже успели за последние годы привыкнуть к сложнейшему керамическому рельефу, который годился бы для иллюстрации к философским трактатам...

Керамика Валлориса проста, очень проста. Слишком проста. Первый взгляд на скромную экспозицию вызвал то же смятение, которое охватывает нас при встрече с француженкой в тренировочной майке, устоявшей перед соблазнами моды Диора. И нужно было не раз и не два прокружить по маленькой выставке, чтобы начать понимать, почему группа известных мастеров вопреки моде взялась отстаивать истины, не более оригинальные, чем «Сена впадает в Каспийское море».

Александр Костанда, обладатель многих медалей, сегодня нашел возможным выставить узкие керамические бутыли, покрытые скромнейшей орнаментальной гравировкой. Работы Костанда и не претендуют на лавры новаторов, в них явственно прочитывается почитание какой-то устойчивой ремесленной традиции.

Очевидно, кто-то должен стоять на страже ценностей элементарных и беречь добытое от атмосферных колебаний времени. Никто не стесняется здесь повторять древние истины в керамике, простые, как элементы, из которых слагается глина.

Если сказать, что тут отражены мотивы почвы, воды и растительности, — это не будет характеристикой выставки. Но это прояснит предельную простоту керамических мотивов, только что не старомодных.

Как не вспомнить начало шестидесятых, когда керамист заново открывал керамику, изумляясь ее связям с природой? Вспомнить, конечно, можно, только Валлорис сегодня обходится без пафоса первооткрытий, его керамика не знает восхищения собой, и сотворив форму, ее создатель не кричит ни «Эврика!», ни «Земля!» Просто природа в ее ясной мудрости задает модуль едва ли не каждой вещи. Мариус Мюзарра показал плоскую, овальную и круглую вазы. Бесхитростность и прямотаки деревенская невинность голубенькой и зеленой поливы давно уж не допускаются на «приличные» выставки, и мы не сразу смогли оценить безупречные соотношения линии, формы, цвета. Голубое, как речка, зеленое, как листва; формы луковицы и желудя.

Молодая керамистка Даниэль Ода родилась в Ницце, это сугубо личное обстоятельство отчасти объясняет, почему ее декоративные формы определяются незримым присутствием моря, в той мере, в какой увязаны друг с другом раковина и морская стихия. В отвлеченной керамической форме прочитывается ракушка со всеми своими свойствами — с хрупкостью, с каменностью, с нацеленностью в бесконечность: ибо в развороте ее спирали, от центра в мир, не поставлено точки, дай ей волю — она закрутит в себя Вселенную.

Жан Дерваль создал сосуд, очертанием напомнивший изрядно побитый деревенский горшок или неуклюжий старый пень. Изделие покрыто поливой, как корой, кора лопается, под нею обнажается «ткань», в глине процарапаны разросшиеся, разбухшие клетки. Кажется, так выглядят клетки камбия под микроскопом.

Сегодня повсюду находится какой-либо художник, он упорно моделирует на кувшине клетки, сосуды и нервные волокна, или кувшин, беременный маленькими кувшинчиками, горшки плодятся путем почкования, вазы мечут икру... Почему художнику важно подчеркнуть, что керамика живая?

...На выставке некое количество специфической поливной посуды: желтый молочник, зеленая супница, коричневая ваза — для дома, для семьи, для истории: прадед этого кувшинчика мог водить личное знакомство с отцом Д'Артаньяна; такая супница стояла на столе Тартарена. Может быть, сохранить ее форму не менее важно, чем изобрести электрокастрюлю. Гончарное производство «Фукар-Журден» застолбило архаику, вымывает золото из традиции — дрова в печи, ручной гончарный круг, потомственный гончар.

И почти все (или все?) участники выставки входят в «Мадура». «Мадура» — творческое объединение керамистов. «Мадура» получает золотые медали, «Гран При» и плакетки на выставках мира. «Мадура» собрала под свои знамена не только керамистов, но и живописцев, писателей и поэтов... Вы думаете, приют талантов — Монмартр? Ничего подобного — «Мадура». В «Мадура» работали Поль Гоген, Жан Кокто, Жан Люрса, Анри Матисс, Хуан Миро, Морис Утрилло, Поль Элюар, Марк Шагал и Пикассо.

Итак, все-таки, как же на выставке представлен Пикассо? Великий мэтр посмертно участвует в экспозиции скромными работами. Кувшин фаянсовый, кувшин-лицо. Лоб круглый, высокие щеки, а там, где обычно рисуют розы румянца, нарисованы глаза. Прямо из головы растет толстая ручка кувшина — голова прорастает коровьими рогами. Античные законы превращений, возглашенные Овидием в «Метаморфозах», действуют в творчестве Пикассо: девушка превращается в корову, лицо превращается в кувшин. В водовороте метаморфоз, в игре форм, затеваемой богами и художником, замешаны Пигмалион, Галатея и Пикассо. Как ему важно было постичь игры природы, сотворяющей подобное в разных сферах.

Зеленое яйцо на прочном постаменте названо вазой «Ацтек». Оно надбито. Разбив его и заглянув внутрь, можно увидеть грозную тень свирепого лика, неподвижность камня и непроницаемость вечности. Камень вечности вступает в союз с бесконечным движением жизни, кривая движения есть контур яйца.

Только в самом конце, покидая выставку, мы понимаем, что традиция Пикассо все-таки никуда не ушла из Валлориса. Не традиция формотворчества, но традиция исследования природной формы. Обучение в школе природы. Класс простоты, точности, ясности. Школа, в которую искусство возвращается вновь, набирая силы перед очередным прорывом в новое и неведомое.

П. Пикасво
Декоративный сосуд.

Фр. Декомб
Ваза.

М. Сифферди
Форма из трех элементов.

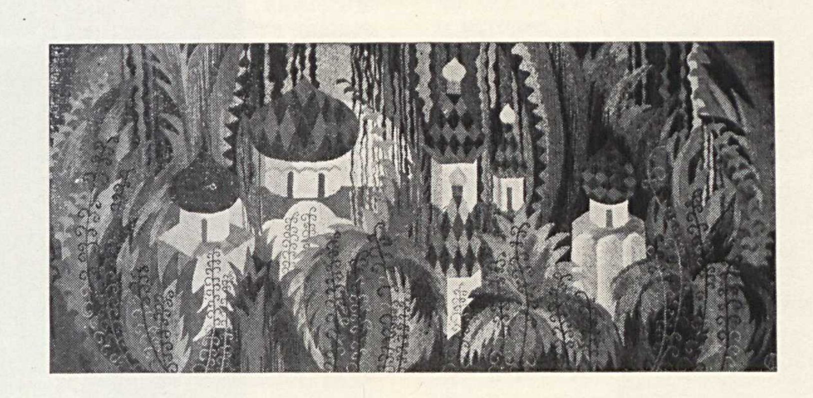
Д. Ода.
Белая форма.

Зеленая провансальская супница. Гончарное производство «Фукар-Журден».

Р. Капрон
Табакерка

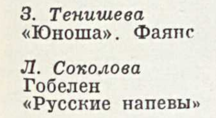
Образ выставки — образ среды











З. Тенишева
«Юноша». Фаянс

Л. Соколова
Гобелен
«Русские напевы»

Е. Сапронова
Сервиз «Свадебный»
Керамика

Т. Кузнецова
Костюм
«Праздник». Лен

Уникальные гобеленовые полотна и промышленно тиражируемые декоративные ткани, интерьерное стекло и керамопластические ансамбли, комплекты бытовой посуды, модели современного костюма и драгоценные ювелирные украшения, штампованные нагрудные знаки и по-скульптурному обработанные произведения медальерного искусства — все это, что входит сегодня в понятие «декоративное искусство», что участвует в формировании облика быта и среды советского человека, все это было представлено на выставке декоративного искусства московских художников, посвященной 60-летию Великого Октября. Основу ее составляли экспонаты, отражающие то богатство образов и выразительных средств, форм и стилей, которые присущи искусству московских художников и которые уже стали нормой их художественной практики.

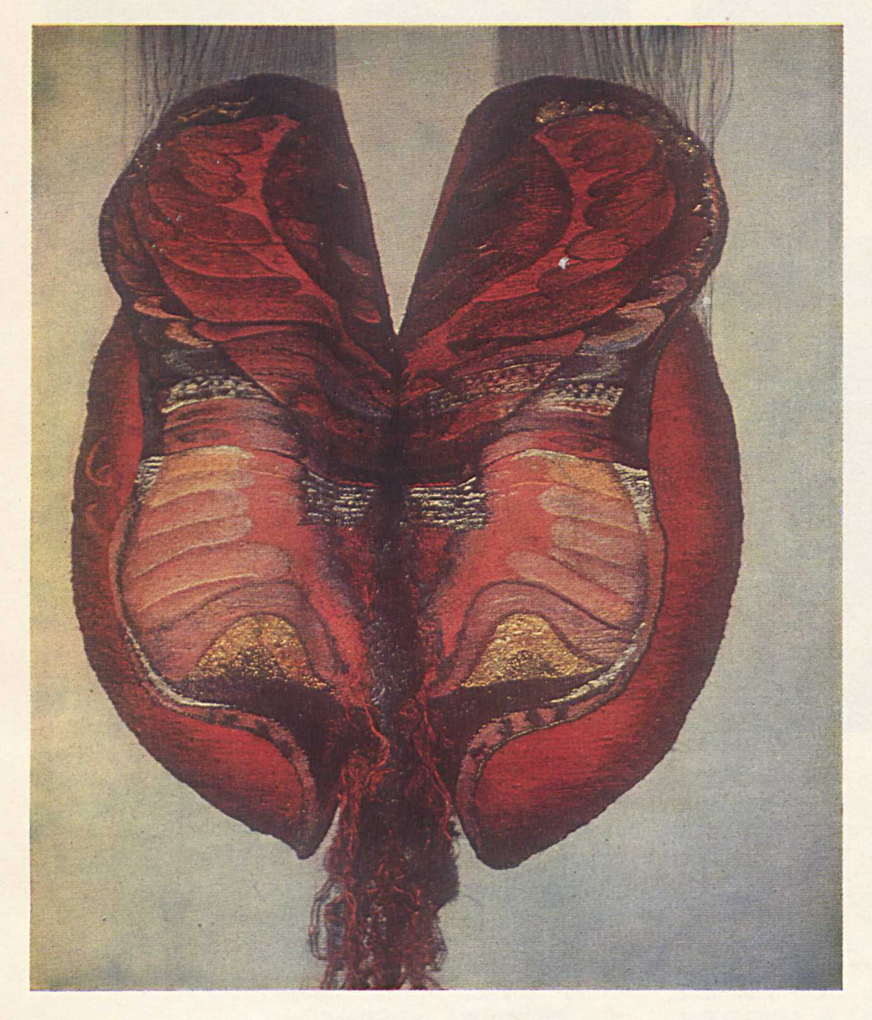
Особым разнообразием отличались произведения, созданные в керамике. Наряду с монументально - величественным, вылепленным вроде бы просто, великолепно скологированном и мастерски, в традициях мазковой росписи, исполненном сервизом Е. Сапроновой «Свадебный», в котором остроумно, с хорошим добрым юмором, пластически, через образы самих предметов, выражена идея двуединства и раздольного праздника-пиршества, можно было увидеть живописные сосуды Г. Кретовой «Осенние мотивы», вобравшие в себя, подобно зеркалу осенних водоемов, причудливые сочетания и переливы ярких красок природы. А рядом с такими, уже стилистически неактуальными декоративными формами, как вазы Э. Гистлинг или И. Лоладзе, бытовавшими в интерьерах шестидесятых годов, свежая пластика А. Панченко «Ветер победы», масштабно соразмерная человеку, в которой образ, сложный рисунок силуэта, сама проработка массы соотносятся со стилевыми исканиями в интерьере современном.

Излюбленная художниками-керамистами тема театра, цирка была представлена на этой московской выставке произведением серьезного психологического характера. Это пластическая мизансцена Р. Щипаревой «Театр кукол», организованная по принципу театрального действа, главным героем которого являются, однако, не персонажи кукольного театра, хороводом сгруппированные в глубине композиции, а человек, девочка-зритель, чей скульптурный полуфигурный портрет, вылепленный трепетно и проникновенно (причем в натуральную величину), автор выносит на авансцену композиции.

Сегодня наблюдается стремление иначе осмыслить эту тему, увидеть в ней источник не только для обогащения стилистики современной керамики, но для усложнения ее образной структуры. В рельефах Л. Ненашевой «Воздушные гимнасты» и «Акробаты» точный, лаконичный, уверенный рисунок, упругие и напряженные, легкие, изящные формы, едва намеченные в монохромном пространстве керамической пластины, передают внутреннее волевое усилие циркового актера, необходимое для четкого исполнения трюка. Обе названные работы, столь разные по замыслу и его воплощению в материале, свидетельствуют об одном и том же — о способности выражать языком керамики сложные человеческие переживания и чувствования.

Симптоматично в этом плане появление на московской выставке такого произведения в керамике, как триптих В. Малолеткова «Герои кубинской революции», образным строем, цветовыми ритмами, пластикой объемов производящего впечатление «рабочей модели» некоего значительного монумента, место которого, если и в интерьере, то мемориальном. И не только потому, что художник обращается здесь к образам великих кубинцев, а еще и потому, что он стремится извлечь из выразительных средств искусства керамики такую мощь цветового, пластического, ритмического воздействия, какая достижима в стенописи, в ее синтезе с архитектурными объемами.

Фаянс столичных художников — явление новое, возникшее на почве московской керамики, но и воспринявшее опыт и традиции Конаковского завода, с которым у москвичей давние творческие связи. Не все вещи в фаянсе были в равной мере удавшимися. Одним из них не хватало изящества формы, в других было видно недостаточно чуткое владение живописной палитрой фаянсовой росписи. Так, удачно найденный, оригинальный пластический образ предметов в сервизе Н. Петровой «БАМ» обедняется простоватой, информативного характера росписью. А в серии декоративных блюд Л. Тасаловой «Нескучный сад», замечательной по идее передать различные состояния укромного уголка столицы в этюдной виртуозной скорописи, не полностью найдено соединение графических и живописных приемов росписи как между собой, так и с белой поверхностью фаянсового черепка. Более сложным взаимодействием всех компонентов фаянсовой вещи радовали произведения З. Тенишевой и И. Афанасьевой. Произведения первой — характерные по типажу и задушевному образу миниатюрные скульптурки современников, привлекающие своими пластическими качествами и интересно разработанной поверхностью. Своей демократичностью они напоминают мелкую пластику пер-







С. Заславская
Гобелен
«Бабочка-цветок».

Г. Орлова
Гобелен
«Пусть всегда будет солнце!»

Л. Савельева
Композиция
«Портреты современников».
Стекло, роспись

вых послереволюционных лет и могут быть тиражированы промышленным производством. Ансамбль же И. Афанасьевой «В саду» — уникальная интерьерная композиция, в которой смелые переходы от плоскости к рельефу и затем к объему создают затейливую по лепке и живописи образную среду, располагающую к созерцанию, любованию самим образом вещи. Среди работ, выполненных в фарфоре, выделялись комплект Л. Петровой «Осенний Павловск», в котором пространственно и колористически сложная роспись органична формам предметов спокойного силуэта и гармоничных пропорций, чайный сервиз И. Агаян «Весна» с его грациозными формами и люстровой росписью, насыщенной живописными нюансами и эффектами, комплект для кухни Е. Деревянко, подчеркнуто материальный по массам форм и сочности кобальтовой росписи. В отличие от керамических, фаянсовых и фарфоровых предметов, как правило наделенных конкретными скульптурно-пластическими и живописно-графическими характеристиками, декоративный образ вещей, созданных в стекле, более отвлеченный. Стекло московских художников — будут ли это правдоподобные формообразования С. Бескинской, Н. Ганф и Е. Жигалкиной. О. Кобылинской, И. Невской и др., или экспрессивная пластика С. Рязановой, или стекложивопись Л. Савельевой — являет собой каждое сгусток эмоций и образов, отражающих стремление к духовному преображению современной среды, к стилевому обогащению ее цвето-пластического строя.

Выставка давала определенный повод для суждений о состоянии московского текстиля. Здесь были произведения, исполненные и в традициях классического гобелена, и в системе народных техник, и в ключе современной текстильной пластики. К числу удач следует отнести ритмически цельное и гармоничное тканое полотно Г. Орловой «Пусть всегда будет солнце!», поверхность которого насыщена вибрирующими оттенками солнечного цвета, текстильную композицию С. Заславской «Бабочка-цветок», синтезирующую опыт современных экспериментов с конструкцией и пластикой текстильного объема, монументальное, живописным строем напоминающее фреску произведение Л. Соколовой «Русские напевы», свидетельствующее о великолепном колористическом даре художницы, проявившей себя ранее и как мастер графического и пластического гобелена.

Своеобразие московского и российского гобелена в целом в отличие от художественного текстиля других национальных школ, развившихся непосредственно на почве своих народных традиций, заключается в том, что оно складывается в результате скрещения различных культурных воздействий, что вполне закономерно и естественно для искусства, творимого в одном из крупнейших центров мировой культуры, каким является Москва. Однако хотелось, чтобы освоив эти, более поздние напластования, художники обратились к глубинным пластам своей национальной культуры. А это и богатейшие традиции народных тканей, кружевоплетения, народного костюма с его цветовыми гармониями и орнаментальными ритмами. Хотелось, чтобы такие интересные декоративные структуры, как гобелены Н. Широковой «Песня» или Хмель «Торжественный» возникали не на основе латвийской народной техники «макраме», а на своей российской. Кстати, показанные на этой же выставке великолепные модели современной одежды, созданные на традиционной основе, могут подсказать художникам гобелена направление поиска. «Праздник» Т. Кузнецовой, «Россия» Л. Богатковой, «Народное» Л. Нефедовой и А. Лавровой, «Русский север» Н. Кобяковой, «Народные мотивы» Ю. Денисовой, «Восток» М. Державиной и Т. Файдель, «Кружевной» Т. Санчес — каждый из названных ансамблей костюма — не архивная этнографика, а художественно перевоплощенная традиция, облеченная в современные линии, пропорции, формы.

Интерес к традициям и в ювелирном искусстве приобрел сегодня иное выражение. Формы барокко и сецессии, столь любимые недавно художниками, уступили место вещам с более сложной стилистикой и образом. Появился вкус к мастеровитости, тщательной моделировке миниатюрной вещи, к пластичности формы, к разнообразной игре фактур, к светотеневым нюансам, к сочетаниям различных материалов. Таковы комплекты Н. Беляковой «Праздник», Л. Смородинова «Фейерверк», Ю. Савельева «Морозко», гарнитуры Е. Панченко «Северное сиянье», Ю. Маланчука «Юбилейный» и «Подарочный», Л. Ситниковой «Подмосковье» и др. Более сложным стал и пластический строй украшений так называемого дизайнерского направления. Это лаконичные, графически и скульптурно отточенные образы перстней М. Борщевского «БАМ», «Прометей», «Лето», «Пицунда», Ф. Кузнецова и В. Гончарова «Галактика», «Симбиоз», «Командор», браслет М. Гаттенбергер «Шары». Небольшой раздел нагрудных знаков и медальерного искусства познакомил с деятельностью московских художников в этих областях декоративного искусства. И если нагрудные знаки в целом отличались хорошим качеством дизайнерской культуры, то сжатость графической информации, перенесенная на формы памятной медали, в ряде случаев обедняла выразительный язык этого вида миниатюрной пластики.

И. Рюмина



Наследие русского изразцового дела, занимающее значительное место в декоративно-прикладном искусстве, до сих пор изучено недостаточно. Посвященные этому вопросу отдельные работы русских и советских ученых подводят к необходимости создания обширного искусствоведческого исследования, суммирующего накопленные знания и решающего в целом проблемы специфики искусства русских изразцов. Важным шагом на этом пути является альбом С. А. Маслиха *, где собраны наиболее характерные памятники русского изразцового искусства XV—XIX веков с подробными сведениями о каждом представленном образце. Альбом имеет большую научную и практическую ценность. Основной материал альбома — рисунки Маслиха С. А.— результат многих поездок, огромного творческого напряжения, подвижнической работы талантливого художника, ученого, поистине одержимого предметом своего исследования.

Альбом начинается с предисловия, написанного Ю. Мелентьевым, где акцентируется внимание на основных моментах истории развития изразцового искусства, что подготавливает читателя к правильному восприятию всего материала. Здесь же проводится мысль о важности изучения изразцов как явления, дополняющего «наше представление о народном искусстве, которое обогащало и будет обогащать социалистическую культуру наших дней». Ю. Мелентьев особо подчеркивает «подвижническую творческую деятельность» С. А. Маслиха в изучении русского изразцового искусства и высоко оценивает созданную им коллекцию акварельных копий. В альбоме очень удачно решена подача иллюстративного материала по видам изразцов и с учетом времени их производства. Такой принцип классификации материала представляется наиболее приемлемым, поскольку в один и тот же период могли одновременно изготовляться различные виды изразцов. В XVIII веке, например, при широком распространении сюжетных расписных изразцов пользовались спросом также полихромные рельефные и рельефно-расписные изразцы сюжетного и орнаментального характера. Оправдан также отказ от распределения материала по школам изразцового дела, поскольку вопрос этот до конца еще не разрешен. В случаях же, когда принадлежность тех или иных изразцов к определенным центрам их производства твердо установлена, об этом сообщается в аннотациях, где очень подробно атрибуирован каждый изразец. Указаны время изготовления, размеры изразцов и румп, высота рельефных изображений, цвет глин, место хранения и т. д. В отдельных случаях даны пояснения к изображениям и надписям и указания на то, что те или иные изразцы «были широко распространены по всей центральной части России». Но что особенно важно — почти в каждом описании приведены сведения об аналогичных изразцах. Все эти данные подводят в известной степени к решению проблемы выявления различных школ в изразцовом искусстве. Поэтому аннотации следует рассматривать не только как пояснения к иллюстративному материалу или дополнение к вступительной статье, но и как важную составную часть исследования, имеющую самостоятельную научную ценность.

Если репродукции в альбоме дают наглядное представление об особенностях каждого вида изразцов на всех этапах их производства, аннотации уточняют и поясняют иллюстративный материал, то вступительная статья С. А. Маслиха раскрывает новые грани изразцового искусства, показывая его с точки зрения развития иконографии и специфики художественного языка. В целом это дает достаточно полную характеристику искусства русских изразцов XV—XIX веков.

В интересах более широкого представления о русском изразцовом искусстве XVIII века хотелось бы отметить, что установившееся мнение о «посылке русских мастеров в начале 10-х годов XVIII века в Голландию для обучения их кафельному делу» не подтверждается архивными материалами. Но это тем более подчеркивает выводы С. А. Маслиха о самобытности русского изразцового искусства и, в частности, творчества мастеров-изразечников XVIII века.

Иллюстративный материал представляет собой высокого качества репродукции с авторских рисунков. Напечатанные на глянцевой бумаге, они как бы воссоздают первозданную поверхность изразцов. Но тем не менее сами по себе хорошие копии оставляют все же впечатление вторичности, так как здесь искусство народного мастера в известной степени подправлено видением современного художника.

Большой интерес, проявляемый в настоящее время к русским изразцам, настоятельно ставит вопрос о возрождении изразцового производства. С этой точки зрения альбом может стать богатым источником для творчества современного художника керамиста.

Н. Бурмистрова

* *С. А. Маслих.* Русское изразцовое искусство XV—XIX веков. М., «Изобразительное искусство», 1976.



Северный Кавказ долгое время оставался «белым пятном» в истории архитектуры. В 12-томной «Всеобщей истории архитектуры» он даже не упоминается. Лишь в последнее время были проведены исследования зодчества Дагестана, Чечено-Ингушетии и Северной Осетии, но и они не охватили всего архитектурного наследия региона; в частности, малоизученным оставался Северо-западный Кавказ. Эта книга * существенно восполняет имевший место пробел: в ней освещено христианское культовое зодчество Алании (территория нынешних Карачаево-Черкессии, Кабардино-Балкарии и Северной Осетии).

Автор монографии — археолог. Естественно, он не претендует на такое освещение вопроса, которое в полной мере можно было бы счесть историко-архитектурным. В книге нет анализа объемно-пространственной композиции, архитектурной пластики и художественного образа объектов. Постройки рассматриваются как памятники истории и материальной культуры. Но и такой аспект существен для историка архитектуры; нужно сказать, что в трудах представителей нашей специальности он является основным, преобладающим над остальными, а иногда и единственным.

В X—XIII веках Алания была сильным государством, с которым должны были считаться не только ее ближайшие соседи. Византия установила с аланами дипломатические отношения и предпринимала меры для обращения их в христианство. В верховьях Кубани византийские крестово-купольные храмы были возведены за сто лет до знаменитых Софийских соборов Киева и Новгорода. Первую главу книги автор посвящает документальному исследованию истории христианства в Алании, раскрывая конкретно-исторический фон, на котором возникали и бытовали описываемые произведения архитектуры.

Вторая глава наиболее насыщена архитектурным материалом. В ней рассматриваются храмы верховьев Кубани (ныне — территория Карачая), где, как обоснованно считает автор, находился административно-религиозный центр государства и где находятся пять крупных храмов, сооруженных в X веке.

Историк архитектуры должен определять связи рассматриваемых явлений (иначе это будет не история, а россыпь описаний). Важно выявить место рассматриваемой архитектуры по отношению к зодчеству других народов, стран, территорий, установить, какие черты возникли самобытно, а какие обязаны своим происхождением внешним контактам. Автор книги проводит сравнительный анализ особенностей сооружений, находящихся в горном районе верховьев Кубани, и аргументированно показывает, что они представляют собой ответвление малоазийской школы византийской архитектуры. А поскольку абхазские церкви родственны аланским, этот вывод распространяется и на них. Ценность исследования не только в том, что оно вводит новый материал, который восполняет пробел в наших знаниях об архитектуре Северного Кавказа. Этот труд полезен для историка архитектуры и в методологическом отношении. Книга почти безупречна по своей научной форме. Почти — потому что абсолютно безупречных работ, наверное, не бывает.

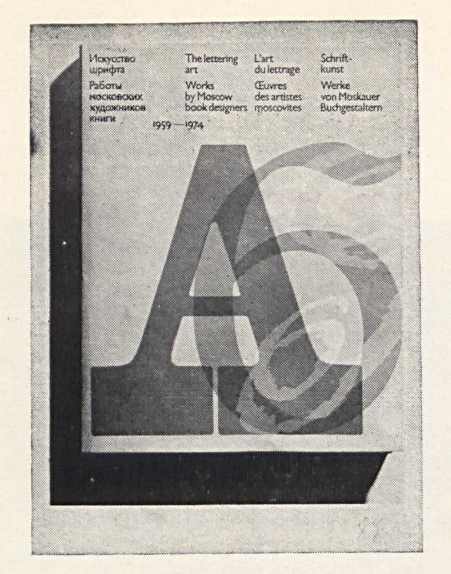
Описывая план одного из храмов, габариты которого равны двум квадратам, автор замечает, что такая пропорциональность соответствует правилу, изложенному Витрувием. Но замечание Витрувия относится к древнеримским храмам; такое правило не соблюдалось при строительстве церквей, в данном случае это — случайное совпадение. Однако в других местах книги привлечение труда Витрувия в археологическом исследовании построек X века на Северо-западном Кавказе оказалось уместным. Например, устройство пола по описанию Витрувия (где этот пол называется «греческим») блестяще использовано как аргумент в пользу того, что здание строилось византийскими мастерами.

Вызывает некоторое возражение название книги — «Зодчество феодальной Алании». Оно несколько шире ее содержания. В книге идет речь не о всем зодчестве, а только о культовом, причем не о всем культовом, а лишь о христианском. Правильнее было бы назвать книгу «Христианские храмы средневековой Алании». Иллюстрации дают общее представление о рассматриваемых постройках. Но, с точки зрения архитектора, желательна была бы более подробная иллюстрация памятников, которым посвящен весьма детальный текст. Вызывает интерес воспроизведение в цвете фресок Пузальской церкви — единственных из уцелевших на Северном Кавказе.

Отмеченные недочеты касаются частностей и не существенны по сравнению с внушительно положительным итогом книги. Она представляет собой солидный вклад в историю архитектуры Северного Кавказа.

А. Гольдштейн

* *В. А. Кузнецов.* Зодчество феодальной Алании. Орджоникидзе, 1977.



Как ни скудна наша литература по шрифту, и в ней случаются радостные приобретения.

Альбом «Искусство шрифта. Работы московских художников. 1959—1974» * как бы продолжает одноименный альбом 1960 года, и сравнение, которое напрашивается само собой,— не в пользу предшественника; его приходится опустить как бестактное.

Альбом будет полезен и интересен многим — и рядовому шрифтовику, ищущему в нем образцов для своего бесхитростного вдохновения, и исследователю, которому он представляет обширный и разнообразный материал для наблюдений, сопоставлений и выводов, и каждому, кто способен проникнуться магией этого удивительного искусства.

В самом деле, какой чудной и чудный мир — со своими страстями и расчетами, догмами и дерзновениями, с переменами и постоянством. Как он красив и увлекателен, какой странной и причудливой жизнью живут его герои — полчища крохотных существ, выпущенных на бумагу; как отчетливо видны в нем индивидуальности мастеров. Рядом с произведениями помещены фотографии их авторов — с вниманием и любопытством всматриваешься в знакомые и незнакомые лица, ища подтверждения человека в шрифте, а шрифта — в человеке. Они сливаются воедино: почерк кажется частью лица, как разрез глаза, форма носа или улыбка. И неизвестно, кто правдивее; глядя в объектив, человек может надуться несуществующей серьезностью или расцветиться заемной шутливостью,— а искусство выдаст простоватость одного, умную элегантность другого и безвкусную претенциозность третьего.

Альбом объемист: 59 художников и более чем четыре сотни их работ.

Но альбом и объемен, он не знает плоскостности вкусовых (групповых или личных) ограничений и представляет место всем, занятым шрифтом, в приложении к книге. И ветеранам, и совсем молодым. И узким специалистам, и людям «со стороны», использующим шрифт попутно. И дерзким искателям, и спокойным труженикам. И ярким романтикам, и строгим классицистам. И крупным мастерам, и добросовестным профессионалам.

Альбом объемен и потому, что не знает плоскостности жанровой, охватывая все мыслимые сферы искусства шрифта,— без снобизма, но и без прагматизма, ничего не отвергая и ничему не отдавая предпочтения. Конкретные произведения книжной графики — обложки, переплеты, титульные листы и проч. Разработки наборных гарнитур. Шрифтовые композиции. Рисованные шрифты — в самых разнообразных модуляциях этого типа. И трансформации шрифта. И коллажные опыты. И шрифтовые фантазии. И наборные композиции. Даже милые полудомашние чудачества. Даже те фантастические проекты шрифтов, которые никому не прочесть, которые никто (включая самого автора) не рискнет употребить в «дело», которые, как будто, не нужны никому, кроме самого искусства шрифта, нуждающегося, если оно хочет быть искусством, в эксперименте, не отягощенном утилитарностью. (И странное дело: эти причудливые и неудобочитаемые создания, — не окажутся ли они в конечном, высшем итоге важнее, чем некоторые вполне добропорядочные, показанные рядом с ними?).

Было бы лицемерием заявлять, что все работы, собранные в альбоме, равно хороши, или, по крайней мере, просто хороши. Ценность их самая разная, а некоторые способны вызвать и достаточно серьезные претензии. Но таково нелегкое бремя объективности: наше искусство шрифта смотрится в этот альбом, как в зеркало.

Тщательная заботливость подготовки издания помогает тому. Каждое произведение показано в его целостности, надпись не вырвана из обложки или титульного листа (правда, кое-где их форматы переданы не совсем точно). Сильно увеличенные фрагменты позволяют лучше изучить руку мастера. Использовано немало неопубликованных работ, оставшихся в незаслуженной неизвестности, и вариантов, подчас более интересных, чем опубликованные. Список воспроизведений подробен и продуман. Вступительная статья Ю. Герчука, при всей кажущейся скромности ее притязаний, тонко и остро соотносит исследуемую область с многообразием явлений художественной и общественной жизни, и отныне без нее не обойтись... Есть и библиография, но это, быть может, самое слабое место издания: она обширна, увы, слишком обширна — на самом деле мы вовсе не так богаты, и масса названий имеет к искусству шрифта в лучшем случае лишь отдаленное отношение.

Альбом оформлен подстать теме, изысканно и изобретательно, со всеми ухищрениями современного книжного дизайна, рыцарем и представителем которого является Максим Жуков. Если и верно (а, видимо, верно), что книжный дизайн — система более эстетическая, чем функциональная, какой он хочет казаться, то как раз здесь его функционалистские претензии получают благодарную почву — подтверждение и оправдание. Художник откровенно наслаждается предоставленными ему богатствами полиграфических возможностей, а насладиться ими он умеет. Соотношение материалов и деловито, и красиво (хотя — будем честны — для каждодневного пользования светлая бумага верже на переплете, суперобложке и обклейном футляре не так уж удобна). Употребление сероватой краски для всего текста остроумно «поднимает» иллюстрационный ряд. Запечатка белой кроющей краской изящно решает давнюю проблему ограничения поля воспроизводимой страницы. Организацию композиции альбома для сведения столь обширного и разнородного материала можно назвать образцовой: более 400 основных воспроизведений и множество дополнительных фрагментов, портреты художников, биографические справки и подписи на четырех языках (с выделением русских как основных), колонтитулы, колонцифры и номера воспроизведений, отсылающие к списку,— все это соединилось и свелось. Развороты плотно, почти без промежутков, набиты материалом, но все видно, все понятно, ничто не мешает, фрагмент легко соотносится с целым, а подпись безошибочно указывает на изображение. Свобода спорит с целесообразностью, и никто в этом споре не проигрывает — включая читателя.

Э. Кузнецов

* «Искусство шрифта. Работы московских художников. 1959—1974». М., «Книга», 1977.

Вышли из печати

Бабаджанова Г. МОНУМЕНТЫ БЕССМЕРТИЯ. Ташкент, «Узбекистан», 1977.

Настоящее издание рассказывает о монументах и мемориальных комплексах, посвященных героям Великой Отечественной войны и сооруженных на территории Узбекистана в 60—70-х годах. Автор характеризует основные черты этого жанра монументальной скульптуры, рассматривает преимущественные темы памятников и их художественно-стилистические особенности.

Бернштейн Б. М. ИЛЬМАР ТОРН. М., «Советский художник», 1978.

Избрав в качестве объекта исследования творчество известного эстонского графика И. Торна, автор книги проводит глубокий теоретико-искусствоведческий анализ творческой индивидуальности мастера и художественного языка его произведений.

Бычков Ю. А., Десятников В. А. СОВЕТСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство»). М., «Знание», 1977.

Брошюра освещает период формирования и современное состояние советской монументальной живописи. Выявляя тенденции развития этого вида искусства в 50—70-х годах, авторы также затрагивают проблему использования национальных традиций в настенных росписях.

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ. В 12-ти т. Гл. ред. коллегия: Н. В. Баранов и др. (Центр. науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры). М., Стройиздат. Т. 12. Кн. 2. Архитектура зарубежных социалистических стран. Под ред. О. А. Швидковского. 1977.

Авторы статей настоящего тома, освещая архитектуру зарубежных социалистических стран с момента их вступления на социалистический путь развития до начала 70-х годов, раскрывают «процесс формирования архитектуры социалистического общества».

Жирнов А. Д. ИСКУССТВО ПАРКОСТРОЕНИЯ. Львов, Изд-во при Львов. гос. ун-те, 1977.

В книге освещается садово-парковое искусство различных эпох, рассматриваются основные элементы и наиболее употребительные структуры садово-парковых композиций, закономерности их построения.

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО. XX ВЕК. (Академия наук СССР. НИИ искусствознания Министерства культуры СССР). М., «Наука», 1978.

Ряд статей сборника, посвященного различным вопросам западного искусства XX века, раскрывает также проблемы изобразительного искусства и архитектуры: творчество А. Рефрежье и методы интерпретации наследия П. Пикассо, архитектурные утопии Ле Корбюзье и эволюция сценического пространства.

ИСПАНСКАЯ ЭСТЕТИКА. РЕНЕССАНС, БАРОККО, ПРОСВЕЩЕНИЕ. (История эстетики в памятниках и документах). Сост., вступит. статья А. Л. Штейна. Коммент. А. Л. Штейна, Н. В. Брагинской. М., «Искусство», 1977.

В настоящем издании собраны трактаты, поэмы и произведения других литературных жанров, помогающие воссоздать систему художественных и эстетических воззрений в Испании XVI—XVII веков.

Киткаускас Н. ВИЛЬНЮССКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР. Вильнюс. «Минтис», 1977.

Брошюра, изданная в серии «Памятники Литовской ССР всесоюзного значения», рассказывает об истории строительства и перестроек Вильнюсского кафедрального собора (XIV в.), его архитектурно-художественных особенностях.

Киященко Н. И. ЭСТЕТИКА, ЖИЗНЬ, ИСКУССТВО. (Итоги VIII Международного эстетического конгресса). (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика»). М., «Знание», 1977.

Брошюра рассказывает о проблемах, обсуждавшихся на VIII Международном эстетическом конгрессе 1976 г., знакомит с методами их решения буржуазными учеными и эстетиками социалистических стран.

Ростовское шитье XVII века



Палица с изображением Деисуса. 1662

Русское художественное шитье Древней Руси, его крупнейшие центры хорошо изучены, произведения, вышедшие из этих центров, описаны. Но, очевидно, много было по Руси небольших мастерских художественной вышивки, достоинства и особенности которых могут дать новое представление о насыщенности и уровне культурной жизни Руси.

В Музее-заповеднике Ростова-Ярославля хранятся произведения русской художественной вышивки XV—XVII веков, прежде принадлежавшие ризницам местных церквей и монастырей. Надписи на памятниках называют имена различных вкладчиков, среди которых надо особо отметить имя Марии Михайловны Луговской. Эти произведения художественного шитья интересны уже тем, что связаны своим происхождением с одним из местных художественных центров Древней Руси, о развитии искусства вышивки в котором до сих пор не было ничего известно.

Произведения лицевого шитья, являющиеся вкладами Марии Луговской, судя по всему, выполнены в принадлежавшей вкладчице мастерской. Ее работы, безусловно, не могли подняться до уровня, получившего в XVII веке широкую известность строгановского шитья или вещей, вышедших из царицыных «светлиц».

Самым ранним памятником, изготовленным в мастерской Марии Луговской, следует считать палицу (принадлежность облачения) с Деисусом. Она традиционной ромбовидной формы, вышита золотой нитью и шелками. На палице представлен сидящий на троне Христос и предстоящие в молении Богоматерь и Иоанн Предтеча; в углах изображения шестикрылых херувимов. Лица и открытые части тела шиты крученым шелком телесного цвета, мелкими стежками атласного шва, положен-







Подвесная пелена с изображением Рождества Богородицы. 1644

Палица с изображением богоявления. 1660-е гг.

Подвесная пелена с изображением «Положения во гроб». 1663

ными «по форме». Трактовка лиц с большими навыкате глазами подчеркнуто-графичная; тонкая черная линия контура очерчивает складки одежд. Надписи выполнены серебряными нитями. Одна из них гласит: «Лета 7170 (1662) июня в день приложила сию палицу к Всемилостивому Спасу на Пески Алексеева жена Ивановича Луговского Мария Михаловна по родителях своих».

Годом позже датирована подвесная пелена, подаренная Марией Луговской в церковь Никольского погоста у Иисусова креста. Словно в предчувствии какого-то несчастья, княгиня Мария Луговская ежегодно дарит на память о себе произведения шитья, часть которых, очевидно, была выполнена ею непосредственно. Известно, что через несколько лет после переезда Луговских в Ростов у ее мужа, Алексея Луговского, отобрали принадлежавшую ему слободку, а его сын Илья оказывается вынужденным продать родовую вотчину — Угодичи. В средней части пелены, обрамленной полосой зеленой камки, по красному шелковому репсу — «Положение во гроб». Традиционный сюжет получил оригинальное художественное решение. На переднем плане лежащее тело Христа, со сложенными на груди руками. У изголовья саркофага плачущая Богоматерь (обхватившая плечи сына), за ней две мироносицы. Над гробом склонился рвущий в отчаянии волосы юный Иоанн Богослов. Не смея приблизиться к телу Христа, едва касается серебристо-белой пелены Никодим. В этой группе привлекает внимание грациозная фигура Иосифа, держащего зажженную свечу в руке. Ритмичный наклон голов Богоматери и стоящих за ней мироносиц, расстановка фигур Иоанна Богослова, Иосифа и Никодима, введение изображения креста, а также хорошо продуманное расположение надписей, составляющих один из элементов орнаментального убранства, делают композицию удивительно цельной. Сцена оплакивания полна внутреннего напряжения. В ней ощущается какая-то опоэтизированная печаль. Рисунок обозначен шелковыми нитями черного цвета. Лики оплакивающих и обнаженное тело Христа выполнены шелками различных оттенков, волосы Иоанна Богослова — коричневым шелком. В шитье волос Иосифа и Никодима видны вкрапления стежков телесного цвета. Выполненные золотыми и серебряными нитями одежды обращают на себя внимание применением различного цвета прикреп: зеленой, коричневой, красноватой, желтой. Особенно удачен цвет прикрепа саркофага с нежным розовато-сиреневым оттенком, как бы вторящим более интенсивному тону основы. Лица и открытые части тела вышиты атласным швом «по форме». В орнаментации одежд преобладают швы «ягодка простая», «клетчатый городок», «черенок с ягодкой», «денежка с ягодкой», «денежка в четыре клетки». Под описанным изображением надпись плотной вязью: «Лета 7171 (1663) году приложила сию пелену Алексеева жена Ивановича Луговского в церковь чудотворца Николы к образу Распятию Господню». Вышивки Марии Луговской, как правило, небольших размеров, и уже это говорит о более чем скромных возможностях. Все ее вклады обнаружены в Ростове и его окрестностях.

Дошедшие до нас скупые сведения о жизни Луговских в Ростове косвенно подтверждают ростовское происхождение описанных произведений шитья.

В следующем, 1664 году из той же мастерской Марии Луговской вышла подвесная пелена с изображением Рождества Богородицы. Она прямоугольной, почти квадратной формы. Ее края обшиты зеленым шелковым репсом; снизу прикреплены девять кистей. В композиции этой пелены нет каких-либо существенных отступлений от обычного ее типа. Слева на массивном ложе Анна, к которой направляются три юные служанки, несущие дары. Справа представлен Иоаким с воздетыми у груди руками. На переднем плане показано омовение младенца двумя служанками, одна из которых льет воду в купель, а вторая готовится совершить омовение Марии. В композицию введен пейзаж с возвышающимися островерхими палатами. На полях шиты вязью гимн (тропарь) Рождеству Богородицы, а также памятная надпись: «Приложила сию пелену Алексеева жена Ивановича Луговского Марья Михаловна и сые ея Илья Алексеевичь в девичей манастырь в церков ко образу Рождеству Богородицы». По следам высыпавшихся нитей надписи (в левом верхнем углу) можно прочесть и дату выполнения пелены: 7172 (1664) год. В рисунке произведения заметна нарочитая архаизация. В манере шитья видно стремление подражать образцам, вышедшим из мастерских Годуновых на рубеже XVI—XVII веков. Однако технические приемы ясно говорят о том, что это произведение середины XVII века. В шитье применены швы «ягодка простая», «денежка с ягодкой», «денежка в четыре клетки», «ягодка двойная», «клетчатый городок». Лица выполнены атласным швом. По манере исполнения условно может быть отнесена к кругу вещей, связанных с ростовской мастерской Марии Луговской, не имеющая вкладной надписи подвесная пелена с изображением Богоматери Тихвинской из того же Рождественского монастыря.

Произведения шитья, связанные с именем Марии Луговской, имели своим прототипом вещи, вышедшие из известных мастерских. В палице из монастыря Спаса на Песках заметно явное стремление подражать подвесной пелене строгановского шитья «Явление пономарю Юрышу», первой половины XVII века, из Успенского собора в Ростове. В других произведениях вкладов Луговской видны следы влияния годуновского шитья. Но, вместе с тем, было бы несправедливым искать в ростовском шитье лишь подражания более совершенным в техническом и художественном отношении образцам. Мастерицы обнаруживают свое понимание декоративных задач, хорошо чувствуют линейную и цветовую ритмику.

Изучение деятельности ростовской мастерской художественного шитья не только делает более полным представление об искусстве этого города в XVII веке, но и выдвигает задачу изучения местных центров культуры Древней Руси. В их жизни шитье, как известно, занимало далеко не последнее место.

Василий Пуцко

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (247). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
©«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А07730 от 5 V-1978 г.
Сдано в набор 3.IV. 1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9,766
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3735. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. Гобелены народного художника Латвийской ССР, лауреата Государственной премии Латвийской ССР, профессора Рудольфа Хеймрата были представлены в экспозиции, открывшейся 21 марта в Выставочном зале Союза художников СССР (Кузнецкий мост, 20).

*

В залах Дома графики на ул. Маршала Шапошникова в марте была открыта выставка «Музыкант и его встречи. Выставка портретов», идея создания которой принадлежит выдающемуся советскому музыканту Святославу Рихтеру. Музыкант — это сам С. Рихтер. Встречи в искусстве — это его встречи. Выставка составлена им самим и отражает его высокое отношение к художникам и к тем, кто изображен на портретах, к той художественной среде, в которой формировалось его искусство и его личность. Показано 28 портретов. Известные композиторы, художники, артисты, поэты, ученые. Их портреты созданы В. Серовым, П. Кончаловским, П. Кориным, Б. Кустодиевым, Н. Ульяновым, Н. Андреевым и другими. Получены произведения из музеев и частных собраний, в том числе из коллекции С. Рихтера. К каждому из 28-и портретов С. Рихтер написал пояснения, свидетельствующие о его глубоком постижении характеров, творческих манер и о его блестящем владении словом.

*

С историей развития театральной архитектуры Италии эпохи Возрождения знакомила выставка фоторепродукций «Театральное пространство во Флоренции XV—XVII веков», открывшаяся 22 марта в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Выставка, организованная итальянскими учеными, была показана во Флоренции и затем прислана в СССР. Среди экспонатов — фотографии, рассказывающие о театральных представлениях во Флоренции XV—XVII веков, рукописи и первые издания пьес, музыкальные инструменты, декорации, костюмы.

*

В залах МОСХа, на Беговой ул., 7/9, была открыта выставка произведений московского художника Н. Федорова. В экспозиции были представлены декоративные ткани и графика. Наряду с созданием образцов тканей для промышленности Н. Федоров работает над уникальными произведениями прикладного и декоративного искусства.

*

В феврале в Лондоне, в галерее Национальной книжной лиги, с успехом прошла выставка советских книг по искусству. После столицы Великобритании она демонстрировалась в Ливерпуле, Бэдфорде, Кэмбридже, Норвиче. 10 марта в Доме книги на проспекте Калинина открылась экспозиция книг по искусству из Великобритании. Она организована в соответствии с протоколом, подписанным Госкомиздатом СССР и Британским Советом. Выставку составили почти 400 книг по изобразительному и декоративному искусству, включая архитектуру, живопись, фотографию, моду, которые выпустило около 80 фирм за последние пять лет. Экспозиция, доставленная с берегов Темзы, продлилась в Москве три недели, а затем отправилась в путешествие в Ленинград, Волгоград и Новосибирск.

*

Вышел в свет первый номер журнала «Юный художник» Союза художников СССР и ЦК ВЛКСМ. Этот журнал призван оказывать молодежи практическую помощь в освоении опыта искусства социалистического реализма и мировой классики, в овладении художественным мастерством. Журнал «Юный художник» будет выходить шесть раз в год.

*

В Государственном музее народов Востока (ул. Обуха, 16) 28 марта открылась экспозиция, на которой впервые в Советском Союзе было представлено искусство Малайзии. Основное место в экспозиции занимали малайзийские батики. Посетители выставки познакомились с работами талантливого художника Юсуфа Хаджи Абдуллы. Его творчество интересно тем, что он не только выполняет узоры для тканей, но и создает сложные живописные хлопчатобумажные полотна в технике батика.

*

Ленинград. 22 марта в 35-ти залах Государственного Русского музея открылась выставка новых поступлений, приуроченная к 80-летию со дня открытия музея. Здесь было показано свыше тысячи экспонатов, поступивших в коллекцию за последние десять лет: произведения древнерусского искусства, живопись, скульптура, нумизматика, гравюра, рисунок и акварель, предметы декоративно-прикладного искусства, изделия народных художественных промыслов, многие из которых предстали перед зрителями после тщательного научного изучения, а нередко и реставрации.

Произведения изобразительного искусства советских художников, графические работы, выполненные в 20-х годах Н. Альтманом и Ф. Малявиным, большая коллекция скульптур А. Матвеева, образцы живописи XIII—XVII веков, созданные мастерами Древней Руси, русская живопись и скульптура XVIII—XIX столетий, фарфор, резьба по дереву и кости. Вошла в экспозицию также мебель, расписные прялки, вышивки, кружева, игрушки.

И, конечно, изделия современных художников Палеха, Хохломы, Федоскина. Экспозиция позволила судить о направлениях собирательской и научной деятельности музея.

*

В течение полугода ленинградцы смогут знакомиться с выставкой «Шедевры французской живописи XIX—XX веков» из Национального центра современного искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже, открывшейся 2 марта в Эрмитаже. Одинадцать полотен из Парижа принадлежат кисти знаменитых художников Франции — таких, как Анри Матисс, Пабло Пикассо, Рауль Дюфи, Андре Дерен, Амедео Модильяни. Столь длительный срок пребывания картин является новой формой обмена художественными произведениями и существенным вкладом в дальнейшее развитие культурного сотрудничества между Францией и СССР.

*

Палех. В музее палехского искусства открылась выставка произведений художниц Палеха. В экспозиции — работы лауреатов Государственной премии имени И. Е. Репина Т. Зубковой и А. Котухиной. Традиции прославленных мастеров развивают молодые художницы—К. Кукулиева, В. Хохлова, В. Буторина. На выставке представлены миниатюрный портрет, панно, украшения, роспись по фарфору.

*

Елец. Здесь завершена реставрация часовни, построенной в память о ельчанах, погибших при обороне города от вражеских полчищ в 1395 году. Она была установлена на месте братской могилы в 1801 году. Это один из многих архитектурных памятников старины, взятых государством под охрану. Все они приобретут прежний облик и расскажут о прошлом Ельца, его культуре и искусстве периода раннего и позднего классицизма. Елец входит в состав 115 исторических городов.

*

Омск. «Искусство народов Востока» — так называется новая выставка, которую подготовил областной музей изобразительных искусств. В экспозиции более ста произведений декоративно-прикладного искусства Индии, Японии, Китая, Таиланда, Индонезии и Монголии, в том числе художественные изделия из металла — вазы, ритуальные сосуды, курильницы, образцы декоративной пластики из дерева и кости. Особый интерес вызывает скульптура малой формы — японские нэцкэ. Нэцкэ — это своеобразная пуговица, с помощью которой на национальный костюм к поясу прикрепляются различные предметы.

*

Клайпеда. Подведены итоги конкурса на лучший архитектурный символ Клайпеды. Победителями стали архитекторы В. Мазуркявичус, П. Шадаускас и скульптор Р. Мидвикис. Уникальное сооружение поднимется на 70-метровую высоту в Смильтине — живописном месте Куршской косы. Опираясь на земной шар, бронзовая фигура Неринги — героини местных преданий — первой будет встречать возвращающихся домой рыбаков.

*

Фрунзе. В столице Киргизии началось сооружение монумента борцам революции. В центре многофигурной композиции будет возвышаться девятиметровая бронзовая скульптура, символизирующая революцию. Прообразом для нее послужила Уркуя Салиева, первая в Киргизии женщина, избранная председателем колхоза, коммунистка, погибшая от рук басмачей. Проект монумента разработал заслуженный деятель искусств Киргизской ССР Т. Садыков.

*

Ташкент. Узбекское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами отправило в далекий путь выставку. Ее экспонаты — рисунки детей, фотографии, произведения народного прикладного искусства. Первыми увидят выставку жители Тасмании — островного штата Австралии, оттуда экспонаты направляются в Новую Зеландию и на острова Фиджи.

*

Бухара. Реконструирован «Дом для странников», часть всемирно известного ансамбля древних архитектурных памятников Ляби-хауз в Бухаре (Узбекистан). Восстановлено здание, построенное в 1620 году, обновлена мозаика восточного фасада. Для этого по старинным чертежам и рецептам были изготовлены десятки тысяч цветных плиток.

*

Алма-Ата. Здесь открылась выставка казахских орнаментов чимкентского художника Гани Иляева. Более тридцати лет посвятил мастер собиранию и изучению народного орнаментального творчества. В его уникальной коллекции более пяти тысяч узоров. Г. Иляев известен как автор орнаментальных композиций, которые украшают архитектурные ансамбли, ковры, паласы, сувениры.

*

Белосток (Польша). Здесь была открыта международная выставка самоваров. Самой большой в экспозиции была коллекция известных тульских самоваров.

*

Брюссель. В здании городской ратуши открылась выставка грузинского прикладного искусства.

*

Лима. Живой интерес вызвала у перуанцев открывшаяся в Лиме в помещении национальной библиотеки выставка плакатов социалистических стран. Представленные на ней плакаты были посвящены борьбе народов против фашизма, апартеида, угнетения, рассказывали о строительстве нового общества в СССР и других странах социалистического содружества.

*

Амман. Фотовыставка «Советские Вооруженные Силы за 60 лет» была открыта в центральной библиотеке иорданской столицы. Представленные на ней фотодокументы рассказали о становлении Советской Армии, ее славном боевом пути, сегодняшних буднях советских воинов.

Цена 1 р. 20 к. № 6, 1978 г. Индекс 70240